DECAMERONE III[3]

IM ENGLISCHEN DRAMA

INAUGURAL-DISSERTATION

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN
FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT
ROSTOCK ZUR ERLANGUNG DER
DOKTORWÜRDE VORGELEGT VON

MARTHA BRUNNEMANN

ACAD. LANDRAT. BIBL.

ROSTOCK
CARL HINSTORFFS BUCHDRUCKEREI
1910

Referent: Herr Professor Dr. LINDNER.

Meiner verehrten Tante

Margarete Pauly

zugeeignet.

Einleitung.

Das Jahr 1372 bedeutet einen Wendepunkt für die Geschichte der englischen Literatur. Chaucer reist zum ersten Mal nach Italien und bringt italienische Stoffe in seine Heimat zurück, „das erste Echo des Ruhmes toskanischer Dichtung".[1] Diese Stoffe gaben den Dramatikern der nächsten Jahrhunderte geeignete Vorlagen für ihre Kompositionen, und in immer neuen Variationen bauten sie auf ihnen ihre Stücke auf. Eine besonders reiche Fundgrube waren die Novellen Boccaccios.[2]

Vor allen ist wohl die dritte Novelle des dritten Tages ein sehr beliebtes Thema gewesen; es scheint, dass die englischen Zuschauer nicht müde wurden, über die angeführten Väter, Vormünder, Gatten oder Beichtväter zu lachen, und dass die Schriftsteller mit demselben Stoff in anderem Gewande, teils auch nur unter anderem Titel dankbaren Absatz fanden. Ich habe dieser Novelle in ihren verschiedenen Bearbeitungen

---

1) E. Gosse. A Short History of Modern English Literature. London 1898 p. 15.

2) Abgesehen von der hier behandelten Novelle habe ich, ohne besonders zu suchen, 37 Fälle beobachten können, in denen Novellen Boccaccios im Laufe von 200 Jahren den Stoff für Dramen oder Episoden in ihnen geliefert haben; vgl. dazu Koeppel in Münch. Beitr. XI. Anhang.

durch zwei Jahrhunderte nachgehen können, und die folgende Arbeit soll zeigen, wie sie sich unter den Händen der einzelnen Verfasser, in veränderter Zeit und Geschmacksrichtung immer anders gestaltet.

Da ich eine Bekanntschaft mit ihrem Inhalt nicht voraussetze, folgt er hier kurz. Boccaccio lässt die Philomela erzählen: Vor einiger Zeit lebte in Florenz eine schöne, vornehme Dame, die an einen Wollenweber verheiratet war. Bald aber fühlte sie sich in ihrer Ehe nicht mehr glücklich und verliebte sich in einen jungen Edelmann derselben Stadt. Sie wagte jedoch nicht, ihn durch Briefe oder Botschaften von ihrer Liebe wissen zu lassen und griff daher zu einem sonderbaren Mittel. Sie hatte bemerkt, dass der junge Mann viel mit einem Geistlichen verkehrte und wählte daher diesen zu ihrem Mittelsmann. So ging sie eines Tages zur Beichte, und nach empfangener Absolution bat sie ihn, ihr einen Dienst zu erweisen. „Ich werde", so sprach sie, „von einem jungen Manne belagert. Ich liebe meinen Gatten aber mehr als mich selbst, und solch Benehmen eines Fremden ist mir sehr unangenehm. Meinen Brüdern will ich mit solchen Klagen nicht kommen; denn ich fürchte ihre Heftigkeit, durch die leicht grösseres Unheil entstehen kann. Darum habe ich bis jetzt geschwiegen; Euch aber teile ich es mit, da ich den betreffenden jungen Mann oft in Eurer Begleitung gesehen habe. Ich schliesse daraus, dass Ihr Freunde seid, und bitte Euch hiermit eindringlich, dass Ihr dem Fremden seine Zudringlichkeit untersagt. Und wenn er es leugnet, so sagt ihm nur, dass ich mich selbst bei Euch beklagt habe.

Nachdem die Dame durch reichliche Almosen dem Geistlichen das Seelenheil ihrer verstorbenen Verwandten ans Herz gelegt hatte, entfernte sie sich, und alsbald machte der Priester seinem ahnungslosen Freunde Vorwürfe. Zuerst verteidigte sich dieser lebhaft; als jener aber sagte, er habe diese Nachricht von ihr selbst, nicht von den Nachbarn und er bäte ihn, sich dieser Sache zu entschlagen und sie in Frieden zu lassen, verstand er den wahren Sinn und versprach scheinbar, sich nicht weiter auf die Sache einzulassen. Kaum aber hatte er dem Geistlichen den Rücken gewandt, da eilte er zu dem Hause der Dame; sie erwartete ihn am Fenster, und aus ihren freundlichen Blicken entnahm er, dass er den Beichtvater recht verstanden hatte. Von der Zeit an kam er täglich mehrmals an ihrem Hause vorüber, und als sie merkte, dass sie ihm im gleichen Mass gefiel, wie er ihr, wollte sie ihm noch ein deutlicheres Zeichen ihrer Liebe geben. Sie begab sich wieder zu ihrem Beichtvater und begann dort unter Tränen zu klagen: „Der böse Mann lässt mir keine Ruhe. Wenn er früher einmal an meinem Hause vorübergekommen ist, so kommt er jetzt siebenmal und starrt mich an. Aber auch dabei lässt er es jetzt nicht bewenden, er hat mir gestern sogar durch eine Frau eine Börse und einen Gürtel geschickt, als ob ich solche Dinge nicht selber habe. Zuerst kam mir der Gedanke, beides sofort wieder zurückzugeben, dann überlegte ich aber, dass jene es vielleicht für sich behalten und doch sagen würde, ich hätte die Sachen bekommen. Darum bringe ich Euch nun beides und bitte Euch es zurückzugeben.

Sagt Eurem Freunde, wenn er solche Torheiten nicht nachlässt, werde ich es meinem Gatten und meinen Brüdern sagen." Der Geistliche versprach ihr, mit dem jungen Manne zu reden und ihn tüchtig auszuschelten.[1] Das betrübte Beichtkind, das inzwischen seine Tränen getrocknet hatte, opferte wieder eine grössere Summe Geldes zu Seelenmessen für ihre verstorbenen Verwandten, die, wie sie sagte, ihr im Traum erschienen wären, in Wirklichkeit aber der bekannten Habgier des Paters und entfernte sich. Bald darauf liess der Geistliche seinen Freund holen, und dieser leugnete ziemlich lau, der Dame etwas geschickt zu haben, bis der Frater ihm beides zeigte: weinend habe die Dame es zurückgebracht; er solle nur nachsehen, ob er es nicht vielleicht kenne. Da gestand der Jüngling alles und versprach Besserung. Er machte bald der Geliebten bemerkbar, dass er beides empfangen hätte, und diese wartete jetzt nur noch auf eine zufällige Abwesenheit ihres Gatten, um ihr Ziel zu erreichen. Und sobald dieser eines Morgens zu Pferde gestiegen war, um nach Genua zu reiten, wohin ihn wichtige Geschäfte riefen, eilte sie wieder zum Beichtvater und klagte unter Tränen und Schluchzen: „Durch irgend einen Zufall muss der Edelmann erfahren haben, dass mein Gatte gestern nach Genua gereist ist, denn heute Morgen, kurz nach der Frühmesse, ist er in meinen Garten gekommen, auf einen Baum geklettert, der bis zu meinem Fenster reicht — meine Kammer geht nämlich nach dem Garten hinaus

---

1) io gli credo per si fatta maniera riscaldare gli orecchi.

— und hatte schon das Fenster geöffnet, um hineinzusteigen. Da erwachte ich, sprang aus dem Bett und wollte schreien; er aber bat mich um Gnade und nannte seinen Namen. Da schwieg ich um Euretwillen, aber dem Eindringling warf ich das Fenster vor der Nase zu. — Dies ist nun aber das letzte Mal, dass ich mit solcher Klage zu Euch komme; ich werde Euch nicht wieder belästigen. Der Pater war durch die Erzählung der Frau so empört, dass er erst ihren wiederholten Versicherungen, es sei wirklich derselbe junge Mann, glaubte. Er lobte ihre Handlungsweise, und hiess sie weiter schweigen, bis er versucht habe, den Jüngling zu bändigen. — Kaum war die Dame fort, so kam auch der Edelmann des Weges, und alsbald fuhr ihn der Priester mit schmählichen Worten an. Durch halbe Antworten brachte jener aus ihm heraus, um was es sich handelte, worüber die Dame sich beklagt hätte, und besänftigte dann den gerechten Zorn mit vielen Versprechungen. — Als es aber am nächsten Morgen zur Frühmesse läutete, da eilte er in die Arme seiner Dame, die ihn sehnsüchtig erwartete und zwar auf dem von ihr bezeichneten Wege. Und nun lachten sie miteinander über den einfältigen Herrn Pater, dessen Hülfe sie in Zukunft für ihre nächtlichen Zusammenkünfte nicht mehr brauchten.

Boccaccio hat, wie in den meisten [1] seiner Novellen, so auch diese nicht ganz aus dem Born seiner

---

1) Landau: Q. d. D. pg. 120 erwähnt, dass der Ursprung von nahezu 80 Novellen nachzuweisen ist.

reichen Phantasie geschöpft. Landau[1] hat hier Ähnlichkeiten mit dem provençalischen Roman Flamenca gefunden. Solche Ähnlichkeiten beruhen aber immer nur auf dem äusseren Rahmen der Erzählung, die Boccaccios lebendige Phantasie mit frischen und reichen Farben ausschmückte. Auch den Schauplatz der Handlung hat man nachzuweisen versucht. Und so meint Manni[2], dass er, obwohl er fast 400 Jahre nach Boccaccio schreibt, doch noch in einem zuverlässigen alten Buche eine Erinnerung an den Ort gefunden habe, wo unsere Novelle spielt, nämlich „in Firenze, in una casa, in cui e giardino, ed alberi fino a i nostri giorni rimasi erano, et non di lungi da una contrada ove i Lanaiuli d'ordinario aver solevano i loro negozi." Da Boccaccio nun am Eingang der Novelle die Philomela die Worte: „non sono anchora molti anni passati" sagen lässt, und auch die Namen der Beteiligten unterdrückt, so liesse sich hieraus vielleicht auf einen wahren Hintergrund schliessen. Aber Landau[3] meint, wenn er auch Mannis Fleiss im Aufsuchen der Spuren von Wahrheit bewundert: „Manni ist manchmal zu weit gegangen, indem er vieles ohne Gründe für wahr angenommen hat."

Die Handlung der vorliegenden Novelle trägt einen durchaus komischen Charakter; daher ist ihr Stoff nur für Lustspiele nutzbar gemacht worden, und zwar ist teils die Haupthandlung darauf aufgebaut, teils ist

---

1) a. a. O. p. 41.
2) Istoria del Decamerone pg. 222.
3) a. a. O. pag. 108.

er in der untergeordneten Intrigue verwendet, und schliesslich ist er manchmal nur andeutungsweise als kleine Episode in den Gang der Haupthandlung eingefügt worden.

I.

Twelfth Night or What You Will.

By William Shakespere, um 1600[1].

Boccaccio begann seinen Decamerone etwa 1348. „Nach Salviati erschien der erste Teil des Decamerone 1353 (Manni a. a. O. p. 144). Der zweite Teil, da Boccaccio selbst das Werk eine mühsame, langwierige Arbeit nennt, dürfte kaum vor 1358, etwa 10 Jahre nach Beginn desselben, ans Licht getreten sein.“ [2] Zwei volle Jahrhunderte später datiert das erste, uns bekannte Lustspiel in England, nämlich Sir Ralph Royster Doyster von Nicholas Udall.[3] Und 50 Jahre danach klingt unser Motiv im englischen Lustspiel schon an, allerdings noch im zartesten Pianissimo. Der grosse Meister Shakspere, der so vertraut war mit der italienischen Literatur, rührt auch diese Saite zuerst. Ein paar Grundakkorde sind es nur, die leise an unserm Ohr vorüberzittern, wenn er in Akt I, Szene 5, uns die Olivia zeigt, wie sie, erfüllt von Liebe zu dem schönen Pagen, der so beredt von der Liebe zu

---

1) Allibone, II. p. 2007 gibt an: 1607 od. 1613. Körting, p. 244, 1600/01. Engel, p. 121, um 1600. Wülker, p. 291, zwischen 1595 und 1601. Ward, II. pag. 142, zwischen 1598 und 1602.

2) Klein: Gesch. d. Dramas XII. p. 644 Anm. 1.

3) Allibone III p. 2496: „It was printed in 1565, but prolably written not later than 1540.“

sprechen weiss, den Malvolio beauftragt, ihm einen Ring nachzubringen, um ihm dadurch ein Zeichen ihrer Neigung zu geben. Da sie den Boten aber nicht in ihr Geheimnis ziehen will, lässt sie dazu sagen, Cesario haben gegen ihren Willen den Ring bei ihr zurückgelassen. Sie sende ihn hiermit zurück. Er solle seinem Herrn keine Hoffnungen in bezug auf sie machen. Sie sei nicht für ihn, und wenn der Page morgen wieder vorüberkäme, könne er die Gründe dafür erfahren. — Ueber die Quellen von Shakspere's „Was Ihr wollt" eingehend zu handeln, hat Meissner[1] begonnen, d. h., soweit ich mich habe orientieren können, ist nur der erste Teil seiner Arbeit erschienen, in dem er auf Shakspere's Abhängigkeit von den in Frage stehenden Quellen noch garnicht eingeht; er behandelt hier nur ihre Beziehungen zu einander. Dass Shakspere in der obengenannten Szene den Dec. III, 3 benützt, wie es meiner Ansicht nach der Fall ist, dürfte neu sein. Ich habe wenigstens keine diesbezüglichen Hinweise gefunden.

Guskar[2] führt die Tatsache, dass Thomas in Fletchers „Monsieur Thomas" das Fenster erklettert, auf Dec. III, 3 zurück, indem er an der betreffenden Stelle sagt: „wie das (nach Dec. III, 3) oft in der englischen Literatur jener Tage begegnet."[3] Danach hätte auch Shakspere in Romea und Julia III, 2 und

---

1) Prgr. v. Lyck 1895.

2) Anglia XXIX p. 21.

3) Koeppel in Münch. Beitr. XI, der auch über die Quellen des Monsieur Thomas spricht, erwähnt diesen Zusammenhang nicht.

III, 5 aus derselben Quelle geschöpft, aber meines Erachtens dürfen wir in der Quellenfrage nicht so weit gehen. Es liegt auf der Hand, dass der Jüngling zu seiner Geliebten durchs Fenster steigt, wenn die Tür ihm verschlossen ist. Solch Gedanke bedarf keiner Vorlage, und ich lehne hier eine Abhängigkeit von Dec. III, 3, wie Guskar (s. o.) sie vorschlägt, aufs Entschiedenste ab.

II.

Parasitaster or the Fawn.

By John Marston 1606.

Herkules, der Herzog von Ferrara, begibt sich in Verkleidung an den Hof von Urbino, wohin er seinen Sohn Tiberio vorher geschickt hat, der für ihn dort um Dulcimel, die fünfzehnjährige Tochter des Fürsten Gonzaga werben soll. Tiberio hat bis dahin nicht dazu gebracht werden können, zu heiraten, und der Vater hofft bei seinem Auftrag im stillen, der Sohn werde sich in die junge Fürstin verlieben und sie für sich selbst begehren. Er selbst will in Verkleidung dem Lauf der Dinge aus nächster Nähe folgen, und wenn nötig, seine Pläne fördern. Gonzaga nimmt die Werbung des angesehenen Fürsten mit Freuden an, aber Dulcimel kann sich noch nicht so schnell entschliessen. „Das ist Mädchenart", meint der Vater, „man muss ihr Zeit lassen", aber vorsichtigerweise erlaubt er nicht, dass sie allein mit Tiberio spricht. Faunus (Herkules) schmeichelt allen am Hofe, und

gewinnt die Gunst der Höflinge, Gonzagas und Tiberios, die ihn alle ins Vertrauen ziehen. Dulcimel ist anscheinend vom Dichter mit besonderer Liebe gezeichnet. Sie sagt offen, was andere nur denken [1], und kann sich natürlich gar nicht an den Gedanken gewöhnen, einen so alten Gatten zu bekommen. Sie fühlt sich vielmehr zu Tiberio hingezogen, der aber absolut unempfänglich für weibliche Reize ist. Er soll nun aber doch ihre Liebe zu ihm erfahren, und deshalb beklagt sie sich scheinbar beim Vater, der Prinz versuche, ihr Herz für sich anstatt für seinen Vater zu gewinnen. Gonzaga will ihn dafür schelten:

„Ile rate the prince with such a heat of breath
His ears shall glow!“ Akt II, Sz. 1 [2].

Er möge ihm sagen, rät die Prinzessin, dass schwer ein Frauenherz so schönen Zügen und so beredter Sprache widerstehen könne. Der Prinz könne leicht die Liebe der Tochter für sich gewinnen, wenn er so fortführe in stiller, eindringlicher Werbung. Er, der Vater, habe bei ihr eine wachsende Neigung für ihn entdeckt und er bäte ihn, sich vorzusehen, mit so schlauer Kunst seine mit Recht wohl aufgenommene Werbung zu betreiben. Der Vater könne ihm sagen, sie, seine Tochter, habe ihm alles erzählt.[3]

Als die Tochter fort ist, macht Gonzaga dem Tiberio heftige Vorwürfe. Zuerst drückt er sich sehr

---

1) Aronstein in E. S. XXI. p. 73.

2) Vgl. dazu Bocc.: „io gli credo per si fatta maniera riscaldare gli orecchi.“

3) Vgl. Bocc.: s'egli questo negasse, sicuramente gli dite che io sia stata quella, che questo v' habbia detto.

dunkel aus; als aber der Jüngling den Sinn der Sache gar nicht verstehen kann, sagt er, seine Tochter habe ihm gestanden, er, Tiberio, versuche, ihre Liebe für sich statt für den Vater zu erobern. Dulcimel, noch so jung, sei zur Liebe geeignet, wie er auch; ob er, der mit den Gaben der Natur so reich ausgestattet wäre, dieser jungen Dame den Hof machen, sein Amt missbrauchen und seines Vaters Hoffnungen täuschen wolle? Um aber jegliche Beziehungen zwischen den beiden abzubrechen, dürfe Tiberio künftig mit seiner Tochter nur in seiner Gegenwart sprechen; und der Herzog habe Augen, er solle ihn nicht für dumm halten. Der ahnungslose Tiberio weiss garnicht, wie ihm bei diesen Worten geschieht; er bittet den Faunus, der ihn fragt, ob er der Prinzessin nicht den Hof um seiner selbst willen mache, ihn doch darauf aufmerksam zu machen, wenn er so etwas täte; er sei sich dessen nicht bewusst, sei auch nicht für die Liebe geboren. Gonzaga, ganz erfüllt von dem Eindruck, den sein energisches Vorgehen auf Tiberio gemacht hat, berichtet seiner Tochter von dem Ausgang der Unterredung. Die aber meint, der junge Prinz sei recht vergesslich; er setze seine unangebrachte Werbung fort; soeben habe er eine seidene Schärpe bei ihr zurückgelassen, in die einige Worte eingestickt wären. Die solle ihren Leib umschlingen, da seine Arme es nie würden tun dürfen. Sie gibt ihrem Vater die Schärpe und über den armen Tiberio ergiesst sich darauf eine wahre Flut von Vorwürfen, deren Ursache er garnicht versteht; er giebt jedoch zu, wenn er vielleicht unwissentlich gefehlt habe — — — da zeigt der

empörte Vater die Schärpe: ob das „unwissentlich" sei? Er solle sie zurücknehmen, seine Tochter wolle sie nicht tragen. Mit zögernder Schüchternheit wehrt Tiberio ab, aber Gonzaga drängt sie ihm förmlich auf. Seine Tochter habe sich jetzt auch entschieden; er möchte am Abend zu einem Fest erscheinen, wo sie der Werbung des Herzogs von Ferrara nachgeben werde. Am nächsten Tage solle Tiberio dann heimkehren, heute aber in seinen Gefühlen noch vorsichtig sein. Mit seinem vermeintlichen Geschenk an Dulcimel in der Hand blickt der Jüngling dem triumphierend Davoneilenden nach, da — fällt sein Auge auf die Worte, die die Schärpe trägt:

„Prove you but justlie, loving and conceive me,
Justice shall leave the gods, before I leave thee"

Schon macht er eine bewundernde Äusserung —

„And though the Duke seeme wise heele finde this straine,
When two hearts yeelde consent, all thwartinges vaine."[1]

Jetzt versteht er Dulcimels Absicht, aber noch hält ihn der Gedanke an seines Vaters älteres Recht zurück. Schwer wird es ihm, zu verzichten, da er sich seiner Liebe zu ihr bewusst wird, aber Faunus, dem er sein Leid klagt, beruhigt ihn wegen dieses Skrupels. Am Abend, kurz bevor sich alle zu dem Fest begeben wollen, kommt Dulcimel in grosser Aufregung zum Vater: Der Prinz wolle mittels einer Platane, die vor ihrem Fenster stehe, in ihr Zimmer gelangen. Er habe von ihr verlangt, sie solle einen Priester bereit halten, was sie auch versprochen habe, und das könne

---

1) Akt III pg. 61.

der Vater ihm sagen, sie habe das nur getan, um Zeit zu gewinnen, habe ihn ferngehalten in der Absicht, alles der vorbeugenden Weisheit des Vaters zu enthüllen; als Zeitpunkt habe er diese Nacht bestimmt, wenn der ganze Hof beim Gelage wäre. — Gonzaga ist mit Recht derartig aufgebracht, dass er den Tiberio sogleich fortschickt, das Parlament des Cupido werde ohne ihn tagen, und der Hof werde die ganze Nacht triumphieren, dass die Prinzessin einer so grossen Gefahr entgangen sei. Für den Tiberio sind dies alles Rätsel. Faunus klärt ihn auf, die Prinzessin liebe ihn heiss und innig und hielte in der Nacht einen Priester bereit, um ihre Eheschliessung zu vollziehen. Aber noch ist er im unklaren über den Weg zu ihr. Den zeigt ihm jedoch der Fürst selbst, der hastig vor ihn hintritt und ihn anfährt, die Platane, die so leicht zu erklettern sei, sei nicht vor das Zimmerfenster seiner Tochter gepflanzt, um als Mittel zu dienen, zu ihr zu gelangen. Und seine Tochter liesse ihm sagen, sie habe eine Stimme um zu sprechen, und sie würde ihn schon richtig empfangen. Nun bricht seine Liebe für Dulcimel in helle Begeisterung aus, und die Einwände, des Faunus weist er nun ab:

„Alas! he and all know, this an old saw hath bin,
Faiths breach for love and Kingdoms is no sin.“ [1]

Tiberio erklettert den Baum und wird oben von Dulcimel und einem Priester empfangen. Faunus klärt den arroganten Herzog auf, dass er selbst der Liebesbote zwischen seiner Tochter und Tiberio gewesen

1) Akt IV p. 87.

ist. Letztere zeigen sich Hand in Hand am Fenster, und des Vaters Zorn besänftigt sich, als er von der kirchlichen Weihe hört; Faunus wirft seine Verkleidung ab, und so kann sich auch das weiche Herz des Tiberio über seine Tat beruhigen.

Neben dieser Haupthandlung laufen noch eine Reihe von Nebenhandlungen, so die Schilderung der Liebe Nymphadoros, eines Höflings, für das ganze schöne Geschlecht [1]. Den letzten Akt beschliesst Don Cupid's Parliament, in dem die Sünder und Narren des Stückes verurteilt und auf ein Narrenschiff gesandt werden, „eine lustige Erfindung, wie es denn in diesem Stück überhaupt viel zu lachen gibt." [2]

Shaksperes Zeitgenossen ahmten ihm eifrig nach und suchten und fanden ihre Dramenstoffe in Italien. Am getreuesten von allen, die unser Motiv übernommen haben, folgt John Marston der Quelle. Er gehört zweifellos nicht zu den grossen Dramatikern seiner Zeit. Nicht einmal über sein Leben sind wir genau unterrichtet.[3] Er wurde wahrscheinlich 1575 geboren, sollte in Oxford die Rechte studieren, wandte sich aber der Schriftstellerei zu, die er jedoch 1607 wieder aufgab. In diesem Jahre wurde er nämlich Geistlicher. Er starb 1634. Einen grossen Teil seines Lebens lebte er in Streit mit Jonson,[4] der damals der Löwe des

1) Vgl. Shakspere's Tempest III, 1.
2) Koepel a. a. O. pag. 27.
3) D. N. B. XXXVI p. 256.
4) Daher ist Jonsons Erzählung an Drummond of Hawthornden, dass „Marston wrote his father-in-law's preachings and his father-in-law his comedies" wohl wenig glaubwürdig. Lee. D. N. B. XII pag. 1142.

Tages war. Beide fassen den Dichterberuf ganz verschieden auf; „Jonson nennt den Dichter einen Lehrer und Lenker der Menschen (vgl. die Widmung zu Volpone und an vielen andern Orten), dagegen weist Marston ausdrücklich jede Absicht zu lehren weit von sich. „Wir streben nicht danach, zu belehren, sondern zu unterhalten", sagt er. . . . Sein Lustspiel hat keinen andern Zweck, als den Zuschauern zu gefallen."[1] Koeppel[2] bespricht die Dramen Marstons einzeln und findet den Stoff eines jeden mehr oder weniger entlehnt. Der Dichter besass ein nicht zu verachtendes dramatisches Talent und die Gabe, eine Novelle geschickt in ein Drama umzuarbeiten, „aber die Fähigkeit, die Gestalten der Novelle in echte Menschen umzuwandeln, besass er nicht."[3] „Er, wie so viele seiner Zeitgenossen, unter ihnen auch Ben Jonson, neigt dazu, Schmutz für Witz zu halten, und die Komik in der Zote zu suchen.[4] Wo er den Rohstoff umarbeitet, bleibt eine schmutzige Spur, er ist „ein geschickter Bühnentechniker, kein nach Wahrheit strebender Künstler."[5] Wir können Ward[6] nicht beistimmen, der Marston in bezug auf unser Stück vielmehr als originalen Dichter schildert, wenn er sagt: „the Malcontent and the Fawne aim at an unusual degree of originality in the conception of their main characters and situations",

---

1) Ph. Aronstein: John Marston als Dramatiker. E. S. XX. p. 394.
2) a. a. O. p. 21—33.
3) Koeppel a. a. O. p. 33.
4) Aronstein a. a. O. E. S. XXI p. 77.
5) Koeppel a. a. O. p. 33.
6) a. a. O. II. p. 491.

obwohl er an anderer Stelle wieder zugibt, dass Marston bei seinem Charakter, der so wenig Selbstvertrauen hatte, immer wieder griff „to the practise of borrowing."[1] Ob dem Dichter in unserm Fall eine Übersetzung von Boccaccio oder der Urtext vorgelegen hat, ist nicht zu entscheiden.[2] Ich neige zu der Ansicht, dass er nach dem Original arbeitete, und zwar stellenweise genau, wie einige Parallelen zum Text[3] zeigen. In dieser Ansicht bestärkt mich die Tatsache, das Marston mütterlicherseits aus italienischer Familie stammte. Seine Mutter war die Tochter eines in London lebenden, italienischen Arztes,[4] und die Bibliothek seines Grossvaters hatte ihm wohl die Vertrautheit mit der italienischen Novellistik vermittelt, die wir bei ihm finden.

Obwohl „the Fawne" durchaus nicht langweilig zu nennen ist, so fehlt der Handlung doch „Geschlossenheit und einheitliches Interesse";[5] er hat zu viel bringen wollen, darunter leidet aber die Haupthandlung. Seine Darstellung ist durchaus moralisch. Marston rühmt sich überhaupt seiner moralischen Schreibweise im allgemeinen,[6] sodass „whatever even in the spring of his years he presented upon the private and public theatre, in the autumn and declining age he needed

1) Ward II p. 492.

2) Die erste nachweisbare Übersetzung des Decamerone ist aus dem Jahre 1620. Vgl. Hazlitt (W. C.) Handbook unter Decamerone.

3) Vgl. die Fussnoten bei der Inhaltsangabe.

4) D. N. B. XII p. 1141.

5) Aronstein: E. S. XXI. p. 72.

6) Langbaine: An Account . . . p. 347; ebendort nennt er ihn „an excellent character and fit for the imitation of our dramatists.

not to be ashamed of."[1] War also Marston ausserordentlich moralisch in seinen Anschauungen und Äusserungen, so musste er unsere Novelle denn auch etwas abändern. Aus der leichtfertigen Wollenweberfrau, die einen Liebhaber anlockt, macht er die junge Fürstentochter, die verheiratet werden soll. Was wir in Dulcimels Ausdrücken als ein Übermass von Derbheit empfinden, dürfen wir wohl zum grösstenteil auf Rechnung der Zeit setzen.[2] Der etwas schemenhaft gezeichnete Liebhaber des Decamerone wird zum schüchternen, knabenhaften Jüngling, dem jeder Gedanke an Liebe fern liegt, und dessen edles Herz, ganz im Gegensatz zu Boccaccio, erst einige Skrupel überwinden muss, ehe er des Vaters Sache verrät. Den niedrigen Weg, des Geliebten Gunst durch ein kostbares Geschenk um so sicherer zu gewinnen, verschmäht Dulcimel. Nur eine leichte, weiche flatternde Schärpe mit einem eingestickten Verse ist der romantische Bote ihrer Liebe. Der Schluss vollends, obwohl der Dichter sich grade hierin so genau an sein Vorbild anlehnt, befriedigt die strengsten Anforderungen an Korrektheit, indem die Ehe der beiden jungen Menschen sofort durch den Priester legalisiert wird, ein Gedanke, den spätere Dramatiker bereitwillig auf-

---

1) Wir müssen hier allerdings sein erstes Epos: „The Metamorphosis of Pygmalion's Image", „eine grobsinnliche, scheinbar auf augenblicklichen Skandalerfolg berechnete Darstellung der griechischen Sage von Pygmalion ausnehmen (Aronstein, a. a. O. XX p. 379). Freilich hat Marston später, um sich zu rechtfertigen, das Werk so hingestellt, als ob es eine Satire auf derartige obscöne Gedichte sein sollte.

3) Aronstein, a. a. O. XXI p. 73.

genommen haben.[1] „Der Dialog ist geistreich und witzig. Auch an sinnreichen Sentenzen fehlt es nicht.[2] Leider finden sich auch viele Stellen von abstossender Rohheit und Gemeinheit.“[3] Wir können in diesem Stück schon den Übergang von Poesie zur Prosa bemerken. Im allgemeinen ist es in Prosa, nur an den lyrischen Stellen, d. h., wo es sich um unser Motiv handelt, finden sich Verse, wenn auch nur recht schlechte.

III.

The Devil is an Ass.

By Ben Jonson 1616[4].

Der Oberteufel Satan erlaubt dem Teufel Pug in Gestalt eines kürzlich gehenkten Beutelschneiders auf die Erde zu gehen; er muss dem ersten Manne, den er trifft, dienen und einen Tag lang bei ihm bleiben. Als seinen künftigen Herrn zeigt er ihm von fern Fitzdottrel, bei dem er auch in Dienst tritt. Wittipool, ein junger Stutzer, liebt Mrs. Fitzdottrel und erhält gegen einen sehr schönen, kostbaren Rock, den er

---

1) Aronstein a. a. O. XXI, p. 74.

2) The Hill of Chance is paved with poor men's bones,
And bulks of luckless souls, over whose eyes
Their chariot wheels must ruthless grate, who rise.
Akt. II. Sz. 1.

3) cf. Akt II. Sz. 1 und Akt III. Sz. 1.

4) Langbaine: An Account . . . p. 289 gibt 1616 an, ebenso Allibone I p. 995; Barry Cornwall: Memoir of the Life and Writings of Ben Jonson p. 20 datiert das Stück 1614 oder 1616.

dem Gatten, der sich gern überall zeigen mag, überlässt, von diesem die Erlaubnis, in seiner Gegenwart eine Viertelstunde lang mit seiner Frau, die aber nicht antworten darf, aus einer gewissen Entfernung zu reden. Fitzdottrel ist recht eifersüchtig und hält seine Frau abgeschlossen. Von ihrem Zimmer spricht sie: „My cage you were best to call it." Während der Zeit, dass Fitzdottrel sich von einem gewissen Meercraft beschwatzen lässt, sich an einem glänzenden Unternehmen, nämlich gesunkenes Land zu heben, zu beteiligen, soll Pug seine Herrin hüten. Die Ahnungen des Gatten haben ihn denn auch nicht betrogen; denn kaum ist er fort, so erscheint Wittipool, um nach den Befehlen der Dame zu fragen. Da sie aber in dem neuen Diener ihres Mannes einen Spion vermutet, wagt sie nicht, ihre Wünsche deutlich zu äussern. Sie möchte aber doch nicht, dass ihr Verehrer sie für so dumm hielte, wie er es vielleicht nach ihrer stummen Rolle am Morgen tun könnte, und lässt ihm also sagen[1]: sie liesse sich auf nichts ein, sie sei keine solche Närrin, der man sich auf Schleichwegen nähern könne, sie wünsche, dass er aufhörte, ihr vom Fenster des Herrenzimmers in Lincoln Inn, das auf ihre Galerie ginge, Zeichen zu machen; sie würde es sonst ihrem Gatten[2] mitteilen und den Schuldigen der beleidigten Eifersucht überlassen. Oder, wenn dessen Verstand

1) Koeppel a. a. O. p. 144 meint, er habe zuerst den Zusammenhang dieser Episode mit Boccaccios Novelle entdeckt. Ein diesbezüglicher Hinweis findet sich aber schon einige Jahre früher bei Hazlitt: A Manual . . p. 139.

2) Vgl. Bocc.: io il dirò al marito.

nicht so scharf wäre, um ihr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, so werde sie sich an einen Freund wenden; sie wolle in ihrem Hause Ruhe haben. In Pugs diabolischem Hirn steigt der Gedanke auf, seinen Herrn zum Hahnrei zu machen, und da er glaubt, dass auch Mrs. Fitzdottrel den Gefühlen Wittipools nicht gleichgültig gegenübersteht, ist ihm ihre Antwort völlig unverständlich. Auf ihre Frage, was Wittipool dazu gesagt habe, antwortet er: dasselbe, was er selbst auch dächte, sie sei nicht so klug wie schön, und daran schliesst er eine wenig schmeichelhafte Kritik ihres Gatten. Dies ist aber für sie die beste Gelegenheit, sich als brave Frau zu zeigen und ihre Pläne sicher auszuführen. Sie ruft ihren Mann herbei gegen den schändliche Diener, den er beauftragt habe, sie zu versuchen. Fitzdottrel weiss sich aber ganz unschuldig bei diesem Vorwurf, prügelt jedoch zu seiner Rechtfertigung den Pug durch. Der kleine Teufel staunt über die brave Frau und kann sich nicht denken, dass ihr Benehmen echt ist. Er macht sich nun wirklich zu ihrem Aufpasser, und er ist es auch, der Fitzdottrel von seinen tiefernsten Beratungen mit Meercraft über grosse Zukunftspläne fortholt, um ihm zu zeigen, wie seine liebe Frau und Wittipool von Galerie und Fenster aus miteinander korrespondieren. — Diesmal bekommt nun Mrs. Fitzdottrel die Prügel. — Es folgen noch allerlei Verwicklungen, die üblichen Verkleidungen mit z. T. sehr komischen Wirkungen. Fitzdottrel wird von den schlauen Projektenmachern tüchtig gerupft, Pug kommt schliesslich als der Unterlegene um gestohlener Kleider willen nach Newgate, von wo er am

Schlusse unter lautem Getöse von Iniquity in seine heiss ersehnte Hölle mit den Worten entführt wird:

„The devil was wont to carry away the evil,
But now the evil outcarries the devil."

— Auf Jonson's Auffassung vom Lustspiel ist früher hingewiesen.[1] Nach seiner Theorie steht der ethische Zweck obenan.[2] Sein Charakter- und Sittenlustspiel steht daher im Gegensatz zum romantischen Phantasielustspiel Shaksperes und seiner Vorgänger, bei dem der Zufall und die Intrigue die bewegenden Kräfte sind. Daher behandelt Jonson in seinen Dramen auch meist irgend ein aktuelles Problem, der Schauplatz liegt grösstenteils in London, nicht in irgend einer italienischen oder griechischen Stadt, oder gar in einem unbestimmten idealen Land. Seine Personen sind keine Fürsten und Könige, sondern englische Bürger, Bauern und Adelige. Er brauchte deswegen die dramatischen Verwicklungen nicht zu erfinden, sondern konnte sie sehr wohl übernehmen, nur musste er sie richtig in die Dramen verarbeiten. Wir müssen vielmehr grade die Dramen zu seinen besten zählen, in denen er nicht selbständig war.[3] Ben Jonson war vom Maurergesellen und einfachen Soldaten aufgestiegen zum poeta laureatus und Günstling Jakobs I. Sein Leben hatte ihn mit den Vertretern der verschiedenen Klassen zusammengeführt; er hatte die Eigentümlichkeiten und Lächerlichkeiten der einzelnen Stände kennen gelernt, und diese Kenntnis

1) Vgl. p. 16.
2) Aronstein: Ben Jonson's Theorie des Lustspiels, in Anglia XVII p. 466.
3) Koeppel a. a. O. p. 20.

verwertet er wieder für seine Lustspiele. So ist unser „The Devil is an Ass" eine Verspottung der weit verbreiteten Projektenmacherei jener Zeit. Er benutzt hier den Dec. III, 3 ja auch gar nicht ausgiebig, sondern erst bei genauer Aufmerksamkeit fällt der Zusammenhang auf. Wenn alle Dichter, die den Stoff behandelt haben, nicht mehr genommen hätten, so würde bei einer solchen Zusammenstellung, wie sie hier versucht wird, schon eine reiche Abwechslung herauskommen. Koeppel[1] weist nach, dass Jonson für sein Drama, d. h. für die Episode, in der Wittipool gegen ein Geschenk an den Gatten mit Mrs. Fitzdottrel sprechen darf, den Boccaccio zur Hand hatte; so scheint es mir auch durchaus wahrscheinlich, dass er auch die zweite Episode aus Dec. III, 3 nahm.[2] Wie bei Boccaccio ist es eine verheiratete Frau, die aus langer Weile eine Liebelei anfängt. Hier ergreift sie aber nicht die Initiative wie dort. Sie fasst die ganze Sache auch absolut nicht so ernst auf wie die Italienerin, die vom ersten Moment an ihr Ziel fest im Auge behält; aber sie hat sich in ihrem Stolz gekränkt gefühlt, dass sie stumm bleiben musste, und will nun dem Verehrer zeigen, dass sie nicht so einfältig ist, wie sie scheinen könnte. Sie ist nicht so oberflächlich wie die Wollenweberfrau, sondern ihr Geist will auch zu seinem Recht kommen.

---

1) a. a. O. p. 15.

2) Aronstein, dessen Arbeit ein Jahr vor Koeppel's erschienen ist, steht zu diesem Ergebnis noch im Widerspruch, wenn er sagt: „Daher hat Ben Jonson die Stoffe seiner Lustspiele aus dem ihn umgebenden Leben genommen und nicht wie Shakspere aus italienischen Novellen."

Den Diener, der kurz zuvor zu ihrem Hüter gesetzt ist, macht sie zum postillon d'amour. Sie möchte ihren jungen Liebhaber wiedersehen, und daher bittet sie um sein Erscheinen am gegenüberliegenden Fenster. Nun kommt wieder Jonson's erzieherische Tendenz dazwischen. Bei Boccaccio wird der beabsichtigte Ehebruch der Frau wirklich durchgeführt; hier kommt der Gatte noch rechtzeitig dazwischen und macht solcher, immerhin noch harmlosen Liebelei ein schnelles Ende. — Obwohl dies Lustspiel garnicht zu Jonson's besten gehört, steht er doch damit über Marston. Die Verse, in denen das Ganze abgefasst ist, sind allerdings recht schlecht. Rapp[1] bemerkt dazu: „Ich finde die Katastrophe dieses Stückes höchlich genial, und dramatisch meisterhaft; aber die Ausführung in den oft kaum lesbaren Jamben muss man doch liederlich nennen."

IV.

The Widow (1615—1619)[2]

by Jonson, Fletcher and Middleton.[3]

Philippa, die Gattin des Richters Brandino, beobachtet vom Fenster aus, wie ihr Verehrer Franzisko

---

1) Studien über das engl. Theater. p. 288.

2) R. Fischer: Festschrift zum VIII. Allgem. Dtsch. Neuphilologentag in Wien 1898 in seiner Abhandlung „Thomas Middleton" datiert (p. 136) The Widow zwischen 1615 und 1619 und sieht von einer bestimmten Fixierung des Erscheinungsjahres ab, da „keine äusseren chronologischen Kriterien von genügender Beweiskraft vorhanden sind."

3) Koeppel a. a. O. p. 64: „Dyce IV (303) lässt die Verfasserfrage offen, oliphant (XVI, 197) „„Middleton's hand .. may

ihrem Diener Martino einen Brief für sie übergibt. In Gegenwart Martinos überlegt sie, ob sie ihn gleich wieder zurückgeben soll,[1] entscheidet sich dann aber dafür, erst ihren Gatten zu fragen; er soll das Urteil abgeben, der „der Herr ist über ihre und seine Ehre". Sie beklagt sich bei ihm über den Diener, der den Franzisko eingelassen habe; der mache ihr nun den Hof und habe ihr sogar einen Brief geschrieben. Martino wundert sich durchaus über diese Handlungsweise und nimmt sich vor, künftig aufzupassen.[2] Philippa hat den Brief Franziskos inzwischen mit einem selbstgeschriebenen vertauscht, und damit Brandino an der Handschrift den Betrug nicht erkennt, dichten die Verfasser ihm ein Augenleiden an, so dass Martino nun vorlesen muss.

Der Brief lautet:[3]

„Fair, dear and incomparable Mistrisse, — —

My love being so violent, and the opportunity so precious in your husband's absence to night, who as I understand takes a journey this morning, I will make bold, dear Mistresse, though your chastity has given me many a repulse, to wait the sweet blessings of this long desired opportunity, at the

---

be traced in every scene";" Fleay (Chron. II, 106) Evidently written by Middleton alone. Auch Fischer (a. a. O. p. 140) reiht das Stück ein unter Middleton's Dramen und zwar unter die der letzten Periode, einer Periode des „nichtindividuellen" Schaffens, in der er, nur mehr ein „schwacher Routinier" zu Mitarbeitern greift.

1) vgl. Boccaccio p. 3.

2) vgl. p. 21.

3) Akt. I, Sc. 1.

back gate, between nine and ten this night. Where, if your affection be pleas'd to receive me, you receive the faithfullest that ever vow'd service to woman — Franzisko."

Brandino will den frechen Zudringling furchtbar für diese Kühnheit büssen lassen, aber Philippa meint, der härteste Schmerz würde der für ihn sein, dass Brandino ihm den Brief zeigte und damit bewiese, dass er alles wüsste; das würde ihm das Herz brechen. Sie denkt, wenn Franzisko überhaupt nur ein bisschen Verstand hat,[3] wird er kommen, sonst soll er es nie. In sehr derben Worten macht der gekränkte Gatte dem Franzisko Vorwürfe; der gesteht alles ein, entschuldigt sich aber damit, er habe die Frau nur auf die Probe stellen wollen, um selbst zu sehen, ob die böse Welt wahr rede, wenn sie die Treue der jungen Gattin eines alten Mannes bezweifle, und habe gefunden, dass Philippa sich glänzend bewähre. Über diese Worte ist Brandino so entzückt, dass er die alte Freundschaft, die einst ihre Väter verband, erneuert und arglos den Franzisko zu sich einladet; er bürgt sogar für ihn, der aus irgend einem, hier unwichtigen, Grunde verhaftet wird. Franzisko kann dadurch die Zeit des Stelldicheins doch noch innehalten, wird zwar auf dem Wege noch einmal von Dieben ausgeplündert, kommt aber schliesslich doch zur verabredeten Stunde ans Gartentor. Wen findet er dort? Eine zweite männliche Gestalt. Nach einer ernsten Betrachtung der Schlechtig-

3) vgl. p. 20.

keit, die er im Begriff ist, zu begehen, mit der sich vielleicht auch Zweifel an Philippas Aufrichtigkeit verbinden, fasst er einen heroischen Entschluss und verschwindet im Dunkel der Nacht. Philippa und ihr Mädchen Viola lassen die männliche Gestalt herein in dem Glauben, es sei Franziko. Nach mehreren komischen Verwicklungen entpuppt sie sich aber als Mädchen und wird schliesslich die Braut Franziskos. Seinen Titel trägt das Stück von einer andern Episode: eine reiche Witwe hat sehr viele Verehrer, die sie natürlich alle aus reiner Liebe heiraten wollen. Um deren Trene zu erproben, wendet sie eine List an. Sie vermacht ihr ganzes Vermögen ihrem Bruder Brandino, und jetzt bleibt ihr nur ein gewisser Ricardo treu, der sie wahrhaft liebt und durch den Zusatz: „he that has me, has all and thou art he", auch das Geld zurückbekommt.

Wir können den Dichter Middleton nicht nach diesem Werk beurteilen. Als er The Widow schrieb, war er bereits auf absteigender Bahn. Von der Jahrhundertwende bis 1613 hatte er 14 selbständige Dramen verfasst. Es ist begreiflich, dass sich von jetzt ab eine Periode geistiger Erschöpfung einstellt. Da sich um die Zeit, als er das vorliegende Stück verfasste, keine Beziehungen zwischen seinen äusseren Schicksalen als Mensch und seiner inneren Entwicklung als Dichter erkennen lassen, berührt uns sein Lebensgang auch hier nicht weiter.[1] Auf der Höhe seines Schaffens

---

1) Fischer, a. a. O. p. 109.

hatten schliesslich die Mittel, deren er sich mit solcher Leichtigkeit bediente, die Idee verdrängt, „Die realistische Komödie gewinnt an Realistik und verliert an Komik".[1] Und am Schlusse seines Lebens tragen seine Stücke nur mehr in Äusserlichkeiten, nicht mehr im Wesen sein persönliches Gepräge. Er hat sich künstlerisch ausgelebt; nun wird er Experimentator und Nachahmer. Eine Inhaltsangabe, die besondere Rücksicht auf ein Motiv zu nehmen hat, kann natürlich nicht im einzelnen auf die übrigen mannigfachen Nebenhandlungen eingehen. Unser Motiv scheint ziemlich hineingeflickt, und man fragt sich vergebens, warum es solchen breiten Raum einnimmt. Auch scheint mir Franziskos Charakter nicht klar, der nach Überwindung aller möglichen Hindernisse sich plötzlich durch eine moralische Anwandlung von seinem Ziele abbringen lässt. Philippas Liebe kühlte auch merklich ab, als der Erwartete ausbleibt. Sie bleibt ihrem Vorsatz treu, in dem Falle nichts mehr von ihm wissen zu wollen und sieht schmerzlos zu, wie er eine andere nimmt.

Fischer[2] sagt, Middleton entledige sich hier „der programmatischen Tendenz und komme zur reinen Charakterkomödie". Mein Urteil stimmt vielmehr mit dem Rapps[3] überein, der zu diesem Stück bemerkt: „ein Stück der nüchternen Jonsonschen Schule, Naturbeobachtung im Einzelnen, ohne Zusammenhang der Teile, ohne irgend eine konsequente Leidenschaft und darum ohne irgend ein dramatisches Interesse. Es ist

1) Fischer, a. a. O. p. 112.
2) a. a. O. p. 140.
3) Rapp, a. a. O. p. 30.

fast tragisch, wenn man bedenkt, dass dies Stück im Todesjahr Shaksperes geschrieben sein soll und noch viel später [1] gedruckt ist, und gleichwohl eine Manier zeigt, die so tief unter ihm steht . . . höchstens den Two Gentlemen einigermassen zu vergleichen ist, aber dies ist ein Meisterwerk gegen diese Gesellenarbeit gehalten." Ob die Novelle des Boccaccio hier Vorlage war, können wir nicht entscheiden. Der Gedanke liegt nahe, dass, wenn Jonson wirklich ein Mitarbeiter gewesen ist, er die Anregung zu diesen Szenen gegeben hat, da er doch selbst ähnliche Motive verwendet hatte. Ein neuer Gedanke aber wird hineingebracht, der der schriftlichen Mitteilung; in diesem Falle geht dem Briefe, den die Dame ihrem Geliebten schickt, ein von ihm gesandter voraus, ein Zug, den die späteren Verfasser unter Molièreschem Einfluss weggelassen haben, was noch zur Erhöhung der Komik beiträgt.

An der Uneinheitlichkeit des ganzen Stückes und teilweise der einzelnen Charaktere trägt sicher neben den in Middleton selbst liegenden Gründen die Kollaboration eine Hauptschuld. Die Form ist schon ganz Prosa, durch deren Anwendung man von nun an — im Gegensatz zu den meisten französischen Lustspielen — die Komödie auch äusserlich vom Trauerspiel schied. Seiner Zeit und auch später [2] hat es aber trotz seiner Mängel gefallen, [3] was zum Teil wohl der Dichterruhm des Verfassers (der Verfasser) veranlasst hat.

1) 1652.

2) Langbaine: Lives etc. p. 81 „it has been revived since the Restauration."

3) Langbaine ib. erwähnt, dass es „with good applause" gespielt wurde.

V.

Überblick über das englische Theater von 1620 bis zur Restauration.

Zur und nach der Zeit Shaksperes und Jonsons gab es eine grosse Menge dramatischer Dichter, und immer traten neue auf, dritten, vierten Ranges. „Damals war das Theater besucht, wie nie zuvor und nie nachher, das Dramenschreiben brachte Geld ein, und es lagen so viele Komödien und Tragödien vor, dass es nicht schwer war, nach guten oder schlechten Mustern neue Stücke mit alten Gedanken und schon oft gebrauchten oder auch verbrauchten Verwicklungen zusammen zu flicken.“ [1] So sank allmählich das Theater herab; es war Shakspere nicht gelungen, den Geschmack des Publikums dauernd zu bilden. Man sah bald die Schauerstücke schlechter Autoren lieber als seine; besonders seit 1625, der Thronbesteigung Karls I., nahm der Verfall noch zu. Die anstössigsten Stoffe wurden auf die Bühne gebracht, und so kann man es den Puritanern nicht so ganz verübeln, „dass sie gegen das Theater eiferten und es 1642 durchsetzten, dass alle Bühnen geschlossen wurden.“ [2] [3] Beaumont und Fletcher sind die letzten besseren Dichter dieser Zeit — ihre typischen Vertreter. „The littleness of their age, not its better

---

1) Wuelcker, a. a. O. I. p. 345.

2) Wuelcker, a. a. O. I. p. 366.

3) Barker: The Drama Recorded unter Notitia dramatica p. 203 sagt:

1648 the theatres suppressed.
1649 stage plays suppressed.

aspirations, reflects itself in their plays. It was an age of tyrants and their favourites, of evil counsellors and evil counsels; of pandars and minions; of cloaked vices and bedizened grossness; of blatant theories and systems; of the decay of principles and beliefs“ [1] . . . Bis 1660 blieben die Schauspielhäuser geschlossen. „Das englische Theater geht in allen Phasen mit der Politik gleichen Schritt. Nachdem es durch seine Unsittlichkeit den Ruin des Thrones redlich mitverschuldet hatte und durch die Puritaner völlig unterdrückt worden war, kehrte es mit Karl II. zurück, in etwas zahmerer Form, aber jetzt mit dem neuen Reiz der weiblichen Schauspieler, und bald führte dieser Umstand zu einer vielleicht gefährlicheren Sinnlichkeit, als sie die ältere Bühne gekannt hatte.“ [2] „Die Dichter trugen geflissentlich Sorge, die zügellosesten Verse in die Frauenrollen zu legen; die schamlosesten Sachen wurden besonders in den Epilogen gesagt. Diese Epiloge liess man fast immer durch beliebte Schauspielerinnen vortragen, und nichts bereitete, wie sich Macaulay ausdrückt, den verderbten Zuhörern grösseres Ergötzen, als grobe Zoten von einem schönen Mädchen deklamiert zu hören, von welchem man annahm, es habe seine Keuschheit noch nicht verloren.“ [3] In der Folgezeit sank das Theater nicht nur, sondern es verfiel, und kam bis zum Stillstand, zum scheinbaren Tod,[4] „fremde Einflüsse nahmen immermehr überhand,

---

1) Ward. a. a. O. II. p. 763.
2) Rapp, a. a. O. p. 247.
3) Hettner a. a. O. pag. 103.
4) Ward, a. a. O. III. p. 257.

das Theater wird immer charakterloser und weniger selbständig.[1] Macaulay[2] charakterisiert die Zeit prachtvoll . . . . „this part of our literature is a disgrace to our language and our national character. It is clever indeed and very entertaining; but it is in the most emphatic sense of the word „earthly, sensual, develish." Its indecency, though perpetually such as is condemned not less by the rules of good taste than by those of morality, is not, in our opinion, so disgraceful a fault as its singularly inhuman spirit. We have here Belial, not as when he inspired Ariosto, „graceful and humane", but with the iron eye and cruel sneer of Mephistopheles. We find ourselves in a world, in which the ladies are like very profligate, impudent and unfeeling men, and in which the men are too bad for any place but Pandaemonium or Norfolk Island. We are surrounded by foreheads of bronze, hearts like the nether millstone, and tongues, set on fire of hell." Er fährt dann fort, dass wir auch bei Shakspere und Jonson zwar freiere Ausdrücke und Situationen fänden, als man oft wünschen möchte, aber wenn hier der Gatte lächerlich und der Liebhaber in günstigem Licht erschiene, so solle das den Triumph der weiblichen Tugend erhöhen wie bei Mrs. Fitzdottrel, und wenn die Dichter die Ehe als Gegenstand des Gelächters vorführten, so wende sich das Lachen am Schlusse doch gegen den Liebhaber. Aber in den 40 Jahren nach der Restauration werde der Ehebruch

1) Schlegel a. a. O. III. p. 248.
2) a. a. O. p. 358.

als der Beruf eines eleganten Mannes hingestellt, als eine Schattierung, ohne die sein Charakter unvollständig sein würde. Es gehöre zur guten Erziehung „to make love to the wives of his neighbours", aber ohne alle Leidenschaft. Zur Entschuldigung der Dichter müssen wir aber sagen, dass sie Kinder ihrer Zeit, Vertreter der Reaktion sind, die sich nach der puritanischen Herrschaft und den Tagen Cromwells naturgemäss geltend machte. „Der Hof gab den Ton der unverhohlensten Sittenlosigkeit an, und dies Beispiel griff um so weiter um sich, weil man durch eine ebenso ausgelassene Denkart und Lebensweise seinen Eifer für die neue Ordnung der Dinge zu bewähren glaubte."[1] Da die Bühne von den Grossen abhing, so mussten die Verfasser mit dem Geschmack ihrer Protektoren rechnen, der Dichter war nur „the mouthpiece of the most deeply corrupted part of a corrupted society".[2] Macaulay vergleicht die Zustände vor und nach der Restauration mit der Teufelaustreibung im Neuen Testament: durch die Puritaner war der böse Geist vertrieben worden, und der wanderte nun durch öde Stätten und suchte vergebens nach Ruhe. Die Kraft des Exorzismus war verausgabt, und als der böse Feind zurückkehrte und mit ihm sieben Geister, die schlimmer waren, als er selbst, da zogen sie ein und wohnten bei einander, und die zweite Besitzergreifung war schlimmer, als die erste.

Aber wie jede Entwicklung nicht stetig, sondern oft sprungweise, oft auch rückwärts fallend vor sich geht,

1) Schlegel a. a. O. III, p. 310.
2) Macaulay a. a. O. p. 563.

so knüpfen auch die Dramatiker dieser Zeit wieder bei ihren Vorgängern aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts an, allerdings nicht ohne mit den neuen Bedingungen zu rechnen. Man fand in der Komödie die Verbindung mit Shakspere wieder, der den Anfang zur Charakterkomödie geschaffen hatte, aber man gab sich nicht die Mühe, sich in die einzelnen individuellen Charaktere zu vertiefen, sondern man schuf Typen, für die man jetzt grade bei den Franzosen, besonders bei Molière, reiche Vorbilder fand.

VI.

Decamerone III, 3 im englischen Drama unter französischem Einfluss.

„Karl II. hatte während seiner Verbannung in Frankreich das dortige Theater kennen gelernt, das ihm, als einem von seiner Würde so sehr erfüllten Fürsten ausserordentlich zusagen musste.“ [1] „In die Heimat zurückgekehrt, fand der König keinen Geschmack mehr an der englischen volkstümlichen Bühne, sondern wollte Stücke sehen, die an die französischen erinnerten.“ [2] Gerade Molière fand schnell in England Eingang. „Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen seiner Werke beweisen den mächtigen Einfluss, den er auf die englischen Dramatiker schon in der zweiten

---

1) Wülker a. a. O. II. p. 2.
2) ib.

Hälfte des 17. Jahrhunderts und später ausübte.“ [1] [2] Durch den französischen Einfluss bekommen die seitdem geschriebenen Stücke einen anderen Charakter. „Die Dramatiker der früheren Zeit wurden kaum noch hervorgesucht;[3] Shakspere brachte man unter Karl II. garnicht oder nur sehr entstellt auf die Bühne.[4] Durch Molière kam auch wieder das Motiv des Boccaccio verjüngt ins englische Theater, und zwar ist es enthalten in der Ecole des Maris, wie Isabelle den Sganarelle zum Boten zwischen sich und dem Geliebten macht. Über die direkte Quelle hierzu sind sich die Forscher nicht einig, ob er sie aus dem Italienischen oder Spanischen nahm. Mahrenholtz[5] will Lope de Vegas Discreta enamorada als einzigste Quelle gelten lassen, M. Antoine de Latour, der auf Régniers Wunsch die Discreta las, findet gar keine Ähnlichkeit zwischen beiden.[6] Nach Molières Grundsatz: „je prends mon bien où je le trouve“ ist es schwer zu bestimmen, wie sich die angegebenen Vorlagen zu einander verhalten. Uns interessiert die Frage auch nur in sofern, als, wenn dasselbe Motiv auch im Spanischen vor-

1) Bennewitz, Alex: Congreve und Molière Leipzig 1890. p. 1.

2) vgl. Ward: Hist. of Engl. dram. lit. London 1875 II, pag. 477: „Molière was copied by our English dramatists more unscrupulously, than any other writer before or since.

3) vgl. Lindner a. a. O. p. 178 u. Bennewitz a. a. O. p. 155.

4) Schlegel a. a. O. III. p. 19. vgl. auch die vielen Rostocker Dissertationen, die sich mit der Bearbeitung Shakspere'scher Stücke beschäftigen und zeigen, wie Shakspere verschlechtert wurde.

5) Herrigs Archiv LX p. 284 ff.

6) rien dans cette comédie, absolument rien, ne m'eût fait souvenir de l'Ecole des Maris. (Molière Tom. 2. Notice sur l'école des maris p. 341.)

handen ist, es auch von dort ins englische Drama kommen konnte.[1] Nun finden wir aber, dass der Einfluss des spanischen Dramas auf das englische im allgemeinen sehr gering gewesen ist. „We must not exaggerate the extent of this acquaintance with the Spanish drama . . We have every reason to believe the novellists to have been the great filters through which these imitations have been strained."[2] So können wir von einem spanischen Einschlag in dieser Beziehung absehen und wenden uns Molière's Ecole des maris zu. Von einer Inhaltsangabe des Stückes, das 1663 erschien, sehe ich hier ab. Molière verändert die Vorlage in sofern, als zu dem Geschenk noch der Brief kommt. Ersteres, nur noch eine Reminiszenz an Boccaccio, konnte fehlen, da Valère Isabelle liebt und nicht erst gewonnen werden soll, und es ist von den Nachahmern auch z. T. weggelassen worden. Die Episode mit dem Baum lässt er fort; er gestaltet den Stoff überhaupt so, wie er ihn für seine Charaktere am besten verwenden kann.

VII.

The Damoiselles à la Mode

by Richard Flecknoe 1667.

Wenige Jahre nach dem Erscheinen des Molière-schen Stückes bringt Flecknoe es schon in England

---

1) Den spanischen Einfluss auf die engl. Literatur behandelt eingehend Martin Hume: Spanish Influence on English literature London 1905, aber auf unsere Frage geht er nicht ein.

2) Lewes: The Spanish Drama 1846, p. 7.

auf die Bühne. Er macht auch gar keinen Anspruch auf Selbständigkeit, sondern gibt in der Vorrede selbst die Quellen an: „This comedy," sagt er dort „is taken out of several pieces of Molière. The main plot of the Damoiselles out of the Précieuses ridicules, the Counterplot of Sganarelle, out of his Ecole des Femmes and out of the Ecole des Marys, the two Naturals."

Sganarelle hält sein Mündel Isabelle von allem Verkehr fern; er will sie heiraten Bonhomme lässt seinen Töchtern Mary und Anne völlig freien Willen. Die beiden Männer halten sich gegenseitig die verkehrte Erziehungsweise des andern vor. Sganarelle erlaubt nicht, dass Isabelle mit den beiden andern Mädchen ausgeht. Sie wird von Valerio geliebt, der ihr auf ihren Spaziergängen immer von fern folgt. Aber er hat nicht die Möglichkeit, mit ihr zu sprechen. Daher versucht er in Begleitung seines Freundes Exgaste eine Anknüpfung mit Sganarelle, dem er den Vorschlag macht, ihn abends aus nachbarlicher Freundschaft manchmal zu besuchen.[1] Der lässt die beiden aber einfach stehen und geht ab. Von seiner Unterredung mit Isabelle, die ihm erzählt, dass Valerio sie verfolge, hören wir nur die letzten Worte, als er sich noch einmal nach Valerios Namen erkundigt. Sie seufzt im stillen: Heaven prosper my plot, as my intents are innocent.[2] Sganarelle glaubt aus ihrem Vertrauen ihre Liebe zu sich zu erkennen, begibt sich zornentbrannt

---

1) vgl. Mol. E. d. m. I, 3.

2) Mol. II 1.
O ciel, sois-moi propice, et seconde en ce jour
Le stratagème a droit d'une innocente amour.

zu Valère und sagt zu ihm, er habe über Isabelle zu verfügen und werde sie selbst heiraten;[1] er sei sehr böse auf Valerio. Isabelle habe ihm selbst gesagt, sie habe ihn und seine glühenden Blicke wohl bemerkt.[2] Er müsse einen andern Weg einschlagen, so ginge es nicht. Und sie hätte es ihm schon längst sagen lassen, aber ihr fehlte die Gelegenheit einen passenden Boten zu finden,[3] und sie habe den Vormund nicht bemühen wollen. Valerio, von Ergaste auf Isabelles List aufmerksam gemacht, gesteht ein, dass er ihr folge, aber er sähe sie nur an, wie die Perser anbetend die Sonne betrachteten. Sganarelle, sehr mit sich und Isabelle zufrieden, berichtet ihr das Ergebnis seiner Unterredung, Valerio habe alles zugegeben, meine aber nichts Böses damit.

Da zeigt sie dem Vormund ein Kästchen und einen Brief und sagt, ob Valerio damit vielleicht auch nichts Böses meine. Eben, wie sie am Fenster gestanden habe, um Luft zu schöpfen, sei er vorübergekommen, und grade, wie sie ihm den Rücken gedreht habe, habe er dies Kästchen mit dem Brief darin in ihr Zimmer geworfen.[4] Sie habe es ihm gleich wieder wie einen Donnerkeil an den Kopf werfen wollen, da sei er schon fort gewesen, so ein Unverschämter, der sich herausnähme, ihr Briefe zu schicken. Der Brief ist uneröffnet geblieben, und sie bittet auch Sganarelle, das Siegel nicht zu brechen, weil Valerio sonst denken

1) Mol. II, 2.
2) Mol. ib.
3) Mol. ib.
4) vgl. Molière, E. d. M. II, 5.

könne, sie selbst habe den Brief gelesen.[1] Sie wünsche sich nur einen sicheren Boten, um ihn zurückzutragen. Sofort erbietet sich Sganarelle selbst dazu. Isabelle trägt ihm auf, dem Valerio dabei zu sagen, sie verschmähe es, seine Briefe überhaupt nur zu lesen. Wenn der Vormund jetzt übrigens den Brief lesen wolle, könne er es gern tun.[2] Der aber ist durch ihre Gründe überzeugt und will den Brief ungelesen zurückbringen.[3] Sie bittet ihn noch, recht schnell zu sein; sie werde in Unruhe sein, bis Valerio die Botschaft bekommen habe. Sganarelle, entzückt über Isabelles Tugend, will sie dafür eine Woche früher heiraten, als er ursprünglich beabsichtigte. Er gibt durch Ergaste[4] den Brief an Valerio und macht ihm dazu die mündliche Bestellung, sie wolle seinen Brief nicht lesen und schicke ihn darum uneröffnet zurück; ganz besonders betont er das „uneröffnet".

Valerio liest den Brief, der so lautet:

„Noble Sir, If I have rightly interpreted your Love, I hope you will not be so unjust, to misinterprete mine; I am here in the hands of one I hate, and if you deliver me not the sooner, death shall; meantime I am the miserablest alive, unless you find some way to make me happy.

Jours till Death

Isabella."

---

1) vgl. Molière ib. II, 5.
2) vgl. Molière ib. II, 5.
3) vgl. Molière ib. II, 5.
4) vgl. Molière ib. II, 6.

Sganarelle bekommt von Valerio den Auftrag an die Geliebte mit, er lebe nur für sie und wolle nur in ihrem Dienste sterben; durch den Brief habe sie ihm die höchste Gunst erwiesen. Der Alte glaubt aus Valerios Worten zu erkennen, dass er auf die Verbindung mit Isabella verzichte und ladet den vermeintlich unglücklichen Liebhaber recht höhnisch zu seiner und Isabellas Hochzeit ein. Der aber antwortet ihm, dann solle er nur vorher sein Testament machen, wenn er, Valerio, bis dahin noch nicht tot wäre; sonst möchte es für ihn gefährlich werden, und das solle er nur auch Isabella sagen.

Sganarelle ist vollständig eingeschüchtert und zieht seine Einladung schnell zurück: er werde gar keine öffentliche Hochzeit feiern, und innerlich beschliesst er, künftig auch keine Botendienste mehr zu tun. Der Isabelle, die sich erkundigt, was aus ihrem Brief geworden sei, erzählt er von den verzweifelten Worten Valerios. Verzweifelt wäre er wohl auch, meint sie; denn sie habe gehört, er werde in dieser Nacht kommen und sie entführen; ein in ein Stück Papier gewickelter Stein mit dieser Nachricht sei von unbekannter Hand, vielleicht auch von ihren Kusinen, in ihr Zimmer geworfen worden. Sganarelle solle nun noch einmal zu Valerio gehen und ihn fragen, ob er sich seines Benehmens nicht schäme. Der Vormund sei bis dahin zu milde gewesen; er solle sagen, sie verabscheue ihn, er solle nur kommen und sie fortholen, wenn er es wage — sie fortholen von ihrem lieben Vormund, — (sie wird dabei ohnmächtig), und wenn Valerio nicht bald ein Ende mache, triebe er sie zu einem ver-

zweifelten Entschluss;[1] am liebsten spräche sie selbst mit ihm; dann solle der Vormund schon hören, wie sie ihn ausschelten werde. Sie hasse jenen so, dass sie sich sogar fürchte ins Paradies zu gehen, wenn sie ihn dort träfe. Sganarelle fürchtet sich aber vor Valerio und kommt ganz schüchtern und höflich mit seiner Botschaft zu ihm. Sein Mündel wisse aus sicherer Quelle, dass er in der Nacht kommen wolle, um sie zu entführen, und wenn er nicht bald ein Ende mache, brächte er sie in schreckliche Verlegenheiten und triebe sie zu einem verzweifelten Entschluss. (Ergaste interpretiert dies in dem gemeinten Sinne dem Valerio.) Und wenn er es nicht glaube, so solle er nur mitkommen, sie werde es ihm schon selbst gehörig geben;[2] und Valerio geht mit. Als die beiden Männer der Isabelle gegenüber stehen, sagt sie:[3] von den beiden hasse sie den einen und liebe den andern mehr als ihr Leben,[4] sie wolle lieber Sterben, als jenen zum Gatten haben und hoffe von seinem Anblick bald befreit zu sein, lieber wolle sie noch einen Basilisken sehen, als ihn. Als Valerio fort ist, meint Sganarelle, sie sei fast zu hart gegen den jungen Mann gewesen; um ihres Bekenntnisses willen, das er auf sich bezieht, liebt er sie aber noch viel mehr und will sie gleich am folgenden Tage heiraten.[5] Isabelle stellt sich darauf krank und will am Abend nicht mehr gestört

1) vgl. Molière, a. a. O. II, 7.
2) Mol. E. d. m. II, 8.
3) Mol. ib. v. 739 lf.
4) vgl. Bocc. a. a. O.: io piu che me stessa l'amo.
5) vgl. Mol. II, 10.

werden. Ihr bleibt nun nichts anderes übrig, als sofort zu dem Geliebten zu fliehen. Beim Verlassen des Hauses trifft sie aber auf den Vormund[1] und redet dem ein, ihre Kusine Mary, die wüsste, dass Valerio sie, die Isabelle, in der Nacht entführen wolle, habe, da sie jenen schon lange liebe, von ihr erbeten, ihren Platz einnehmen zu dürfen und sie wolle dafür nun bei Anne schlafen. Davon will aber Sganarelle gar nichts hören und sein Mündel verspricht, zu versuchen, Mary durch Überredung wieder fortzuschicken. Sie wolle der Kusine ihre eigenen Kleider leihen, er dürfe aber keine Notiz von ihr nehmen, wenn sie vorüber käme. Er sieht die vermeintliche Mary vorbeikommen, unten mit dem wartenden Valerio sprechen und mit ihm in sein Haus gehen. Sein böses Herz freut sich schon, wie er über Bonhomme triumphieren kann. Er begibt sich zu ihm und sagt ihm, seine Tochter Mary sei zu Valerio gegangen und jetzt zeige sich der Unterschied der Erziehung. Beide gehen zu Valerio, geben sich aber die Hand darauf, dass, wer es auch sei, Valerio die Verschleierte heiraten darf. Da entschleiert sich Isabelle und bekommt obendrein auch noch ihr Vermögen, das Bonhomme verwaltet hat. Neben dieser spielt die Liebesgeschichte von Mary und Anne, die La Fleur und Du Buisson heiraten, nachdem sie von ihrem Preziösentum dadurch gründlich geheilt sind, dass die beiden ihnen ihre verkleideten Diener schicken, und als diese sich bei den Mädchen in Gunst gesetzt haben, sie tüchtig durchprügeln. —

---

1) Vgl. Mol. III. 2.

„Die Kompilation ist im allgemeinen als eine glückliche und gelungene zu bezeichnen.“ Dabei ist der Verfasser von seiner Vorlage wenig abgewichen. „Einige Szenen der Molièreschen Stücke hat er zusammenziehen müssen, um nicht gar zu weitschweifig zu werden, aber sonst hat er sich sogar an die Szeneneinteilung gehalten.“[1] „Das Englishnig, von dem er spricht, bezieht sich nur auf die stark vergröberte Sprache und auf spezielle englische Einzelheiten.“[2] Die Namen sind teilweise geändert.

Über des Dichters Leben sind wir aus seinen Briefen und Reisebeschreibungen unterrichtet. Die obenerwähnte eingehende Arbeit gibt ein genaues Bild seines Lebens und seines Charakters. Er wurde wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhundert geboren, war Laie, erlangte aber durch eine gute Erziehung umfangreiche humanistische Kenntnisse. Dank verschiedener Gönner machte er grosse Reisen, von Rom bis Brasilien. Dass er die andern Länder „Asien und Afrika“, die er besucht haben will, je gesehen hat, wird stark bezweifelt. Seit 1650 ist er dauernd in England, führt ein „Parasitenleben“ und schreibt alle Art von Gelegenheitsgedichten. Er verfiel nie in Laszivität. „Wie sehr er darauf bedacht war, in sittlicher Hinsicht kein Ärgernis zu geben, geht schon daraus hervor, dass er kein einziges Liebesgedicht verfasste.“[3] Er war „ein gutmütiger, harmloser und anhänglicher aber auch eitler

---

1) Anton Lohr: Rich. Flecknoe. Münch. Beitr. XXXIII. Leipz. 1905. pag. 89.

2) ib.

3) Lohr a. a. O. pag. 105.

und wichtigtuerischer Mensch, der ganz ein Kind seiner Zeit war". Als Dichter gelang es ihm aber nicht einmal, seiner Zeit genug zu tun;[1] über die Wiedergabe abgedroschener poetischer Gemeinplätze und die mehr oder minder gelungene Nachahmung bekannter zeitgenössischer Werke und Schriftsteller kam er eigentlich nie recht hinaus. Es fehlte ihm durchaus an Persönlichkeit, die Eigenes und Tüchtiges aus sich heraus hätte schaffen oder fremden Stoffen den Stempel einer bedeutenden Individualität hätte aufdrücken können. So war und blieb er, trotzdem er manchmal bessere Leistungen zu stande brachte, doch stets unter dem Mittelmass seiner Zeit. Er verdankt sein Andenken bei der Nachwelt allein Dryden's Satire: „Mac Flecknoe".

Die einzige Abweichung, die unser Motiv im Verhältnis zu Molière durch ihn erfährt, ist, dass er nicht erwähnt, dass das Kästchen aus Gold gewesen sei. Er bildet damit den Übergang zu denen, die es ganz fortlassen.

VIII.

Flora's Vagaries

By Rhodes[2] 1670.[3]

Grimani hat die beiden Mädchen Flora und Otrante unter seinem Schutz; Otrante ist seine Tochter, Flora

1) Von seinen Dramen sind nur zwei aufgeführt worden, darunter Damoiselles à la mode, aber dies auch erst später. Die Schauspieler weigerten sich zuerst, dies Stück zu spielen. Flecknoe hilft sich leidlich über seine Enttäuschung hinweg, indem er in der Einleitung sagt: there may the as good Playes now a daies not Acted as Acted.

2) Langbaine: An Account etc. führt das Stück unter „Unknown authors" auf als „ascribed to Mr. Rhodes", ebenso

seine Nichte. Letztere erlaubt sich unglaubliche Frechheiten gegen den Onkel, ist ungeheuer derb und wenig wählerisch in ihren Ausdrücken, lustig und erfinderisch, ein enfant terrible des 17. Jahrhunderts. Ein gewisser Franzisko liebt Otrante, und will sie entführen, da Grimani die beiden Mädchen streng vor der Annäherung von Männern zurückhält. Durch die falsche Vorspiegelung, dass das Mädchen mit dem Fluchtplan einverstanden sei, gewinnt er Lodovicos Zusage, ihm dabei zu helfen. Lodovico verachtet die Liebe; Frauen sind ihm im allgemeinen und besonderen unangenehm; es ist ihm schon peinlich, mit einer Frau zu sprechen. Er wartet draussen, während Franzisko aus dem Garten Grimanis, wo die Mädchen sich in Abwesenheit ihres Hüters bei verschlossenen Türen aufhalten dürfen, die beiden herbeischleppt. Flora schimpft tüchtig, und Otrante weint. Lodovico erkennt daraus, dass er von Franzcisko betrogen wurde, als er ihm von Otrantes Bereitwilligkeit sprach. Er befreit die Mädchen und führt sie zurück, nennt aber seinen Namen nicht. Den

---

in: An historical Account of the Lives and Writings of our most considerable English Poets London 1719,20.

Öfters ist es unter Rhodes, Rich. angegeben, so bei Baker und auch im Katalog des Brit. Museum: R. Rhodes. Dagegen ist auf dem Titelblatt des Exemplars von 1670 auf dem Brit. Museum (Sign : 644 f. 39) handschriftlich „Rhodes, Benj." eingetragen.

Lowndes a. a. O. unter Ger. Langbaine sagt: „Of the several early catalogues of the English Stage Langbaine's only is to be implicitly relied on for its fidelity. Allibone II p. 1783 gibt es unter Rhodes, Richard an.

3) Geschrieben wurde das Stück jedoch schon früher, vgl. das auf S. 53 Gesagte.

Franzisko jagt er fort. Darauf begibt er sich zu seinen Freunden Alberto und Prospero. Otrante hat ihm aber doch gefallen, und wenn er je ein Mädchen lieben kann, so meint er, sei sie es. Grimani erfährt bei seiner Rückkehr den ganzen Vorfall. Flora ist verliebt in Alberto, Lodovicos Freund, einen Wüstling und groben Gesellen, der seinem Freunde gleich geraten hatte, die Neigung Otrantes für sich auszunutzen. Er passt in seinen Reden gut zu seiner Geliebten. Nach allem, was er ihr von seinem Freunde Lodovico erzählt hat, meint sie, dass es derselbe junge Mann ist, der sie am Morgen aus ihrer peinlichen Lage befreite. Lodovico hatte bis dahin eine Antipathie gegen Frauen; noch kürzlich hatte er geschworen, lieber um Buttermilch zu betteln, als — was Alberto ihm geraten hatte — sich Otrante zu nähern. Jetzt hat sich seine Ansicht etwas geändert. Otrante ist begeistert von ihrem Retter und Befreier, und da er nicht um sie wirbt, will sie um ihn werben, und der Geistliche soll, ohne es zu wissen, ihr Bote sein. Sie lässt ihn durch Flora holen und beklagt sich bei ihm nun bitter über Lodovico. Der Pater kann sich bei der bekannten Feindschaft jenes Jünglings gegen das weibliche Geschlecht das garnicht denken. Aber Otrante sagt, das wäre alles nur Schein, um seine losen Wünsche zu verstecken. Er habe schon oft heimlich Briefe, Botschaften und Geschenke gesandt, die sie aber immer mit Verachtung zurückgeschickt habe. Er könne sich aber immer noch nicht von falschen Hoffnungen frei machen und habe ihr am Abend vorher wieder ein kostbares Armband auf ihren Putztisch legen lassen. Der Frater ist über

diese Geschichte empört und will den Lodovico scharf ins Gebet nehmen; aber das junge Mädchen bittet ihn, nicht so hart zu sein; er brauche nur seine Autorität geltend zu machen; dann würde er davon ablassen und sie könnte ihm dann auch verzeihen. Er möchte ihm den Schmuck zurückgeben und dabei bestellen, keusche Herzen verachteten jede Versuchung. Sie wolle Lodovico nur noch einmal sehen; dann solle er sie auf seinen Knieen um Verzeihung bitten, und zwar je eher desto lieber. Denn solches Unrecht verlange schleunige Sühne. Pater Domenico, so heisst der Geistliche, beruhigt sie, er werde Lodovico noch in dieser Stunde sehen und ihm von ihrem Unwillen berichten, und das nächste Mal werde sie in ihm einen veränderten Menschen finden. Flora weiss von diesem Plane nichts. Ihre Ahnung, dass Otrante den Lodovico liebe, wird ihr bestätigt, als diese von dem Freier, den Grimani für sie ausgesucht hat, nichts wissen will. Der Priester muss seine Bestellung doch wohl sehr gut gemacht haben; denn Lodovico kommt in heller Aufregung zu Alberto und Prospero und erzählt, ein Priester habe ihm eben ein Armband von einer Dame gegeben und ihm gesagt, es wäre seiner unwürdig, unter dem Vorwande Frauen zu hassen ihnen nachzustellen. Der Geistliche habe ihm den Vorwurf gemacht, schon oft Briefe und Geschenke, wie auch gestern das Armband, gesandt zu haben. Seine Einwände seien vergeblich gewesen. Die Dame habe gesagt, wenn er nicht auf den Knieen um Verzeihung bäte, wolle sie alle seine Schliche aufdecken und ihn der Rache der Verwandten

preisgeben.[1] Er selbst habe vor Erstaunen über diese Anklage gar nicht nach dem Namen der Dame gefragt.

Alberto meint, das könne nur Otrante sein, und dahinter müsse Flora stecken, was diese ihm auch bestätigt, und Lodovico ist jetzt schon so weit gewonnen, dass, wenn er einmal seine Freiheit aufgibt, er Otrante wählen will, und lässt ihr durch Flora sagen, er werde baldmöglichst kommen und das Armband zurückbringen. Otrante bekommt von ihrem strengen Vater endlich einmal die Erlaubnis auszugehen und will diesen Gang benutzen, um zur Beichte zu gehen. Da der Vater so genau nach Ort und Stunde fragt, vermutet Flora, er selbst werde Beichtvater sein wollen, und in ihrem Kopf steigt ein prächtiger Plan auf, den Alten zu ärgern. Sie veranlasst Alberto, Grimanis Diener Giacomo zu überfallen, ihm die Kleider des Oheims zu nehmen, die er bewachen soll, während jener seines Priesteramtes waltet, und sie ihr zu geben. Inzwischen beklagen sich die beiden Mädchen in der Beichte über den harten Vater, und, als er sich zu erkennen gegeben hat, bekommt er seine Kleider nur zurück gegen das Versprechen, ihnen alle Freiheiten zu gestatten, die andere Mädchen hätten und ihnen nicht immer nachzuspüren. Grimani gibt ihnen das Versprechen sehr bereitwillig; denn er fürchtet, bei der Geistlichkeit, der er ins Handwerk gepfuscht hat, denunziert zu werden.

---

1) vgl. in disclosing this to thy kindred or husband (Dec.-Übers. v. 1620).

Der wirkliche Pater Domenico berichtet nun das Ergebnis seiner Unterredung mit dem jungen Manne. Lodovico habe geschworen, er kenne weder das Armband noch die Absenderin. Da zeigte Otrante ihm einen Brief, den sie vor zwei Stunden in einem Behälter bekommen haben will, und bittet ihn, denselben dem Lodovico eigenhändig zurückzugeben, damit er sähe, wie sehr sie ihn verachte;[1] er könne ihn vorher gern lesen; sie will nun alles dem Geistlichen überlassen, sie hat zu viel ertragen, um Lodovico noch länger Sicherheit vor einer Kirchenstrafe zu wünschen. — Als Flora allein ist, kommt Lodovico zu ihr und sagt, er begriffe nicht, warum Otrante ihn leiden möchte. Er habe nichts getan, um sich bei ihr in Gunst zu setzen, und es sei nicht seine Schuld, wenn sie sich ihm an den Hals würfe, er wolle auch nicht zu Otrante hinaufgehen; Flora könne ihr bestellen, er werde ihr ein Pulver für die Bleichsucht schicken. So macht er sich wieder los von dem Eindruck, unter dem er durch eine anfängliche Neigung für Otrante gestanden hat. Und wieder ist es Flora, die die Sache ihrer Base fördert. Dadurch, dass Lodovico Zeuge ihres energischen Vorgehens mit ihrem Onkel wird, der an Stelle seiner geraubten Kleider jetzt die seines Dieners angelegt hat, während Giacomo schlotternd in einem Laken dasteht, kommt er doch dazu, etwas besser über die Frauen zu denken. Aber diese sanftere Regung wird gleich

---

1) vgl. Molière: E. d. M. II, 3: afin que d'autant mieux il connoisse aujourd'hui le mépris éclatant que mon coeur fait de lui.

furchtbar gestraft. Denn mit hochernstem Gesicht überreicht Domenico ihm einen Brief und verkündet zugleich die härteste Kirchenstrafe für seinen Leichtsinn. Erstaunt liest Lodovico:

„Fairest Otrante,

I Am flatter'd by my hopes, that you cannot hate one, that so much loves you, nor can I believe it, till you please to tell me so yourself, this afternoon I hear your father is to go forth, I will walk before your door, and when you see the most convenient time, be pleas'd to hang a scarf out of your window, and at that sign I'le come and knock gently at your Gate, where if you please to appoint one that you dare trust to let me in, you will admit the most passionate of all Lovers

Lodovico.

Er weiss nicht, ob Otrante es ehrlich meint, müsste aber nicht ein Mann sein, wenn dies keine Wirkung auf ihn ausübte. Er geht, — zwar noch sehr gegen seinen Willen —

„Women, are nature's wonders made for men.
First to be born of, then destroy'd agen."

aber — er geht.

Je näher die verabredete Zeit rückt, desto zaghafter wird Otrante. Flora aber redet ihr Mut zu, hängt den Schleier hinaus und lässt den wartenden Lodovico ein. Diesen überläuft bei dem Wagstück aber doch ein kalter Schauer, und er sagt beim Hineingehen:

„Now somebody pray for me."

Er macht Otrante unehrenhafte Vorschläge. Als sie ihm aber daraufhin die Tür weist, besinnt er sich eines Besseren, überlegt sich schnell alle ihre Vorteile: she is handsom, she's rich, she's vertuous, such a woman is made to be loved for certain, and why should not I love her", und macht ihr einen Heiratsantrag. Am liebsten will er sie gleich heiraten aus Furcht vor seiner eigenen Unbeständigkeit und will sie am Abend mit Hülfe von ein paar Freunden in sein Haus holen, wo ein Geistlicher sie gleich trauen soll. Bei dieser Unterredung haben sie aber die Zeit vergessen, und schon klopft Grimani, der heimgekehrte Vater. Sie gewinnen Zeit, Lodovico unter den Tisch zu verstecken dadurch, dass Flora so tut, als erkenne sie den Onkel nicht, und öffnet erst, als er seinen Namen genannt hat. Der unglückliche Mann empfindet plötzlich eine unbezwingliche Sehnsucht, grade in diesem Zimmer und an diesem Tisch Karten zu spielen. Flora rettet wieder alle aus der Verlegenheit. Der Onkel merkt nämlich, dass etwas unter dem Tisch sitzt und denkt, es ist ein Hund, den er mit der Peitsche vertreiben will. Da befestigt sie ein Stück Papier hinter ihm und steckt es in Brand; da läuft er schreiend hinaus und Lodovico verschwindet. Als am Abend Lodovico mit seinen Freunden Alberto und Prospero erscheint, um die Mädchen zu holen, stellt sich auch Franzisko ein, der schon einmal versuchte, Otrante zu entführen. Diesmal ist er in Begleitung zweier Diebe Pietro und Pesaurio. Es kommt zum Handgemenge zwischen beiden Parteien, Franzisko wird verwundet, die Diebe entlaufen. Die beiden

glücklichen Paare treffen nun auch noch auf Pater Domenico, den sie zwingen, sie gleich zu trauen. Durch Franzisko erfährt Grimani von dem Vorgang, verzeiht den Mädchen aber, als er von der Ehe hört, und diese vergeben jetzt auch dem Franzisko.

Manche komische Szenen sind noch eingeflochten, von Alberto, der, völlig betrunken, sich in den Rinnstein schlafen legt, von Pietro und Pesaurio ausgeplündert wird und noch angeheitert zu Flora kommt, die eine prachtvolle Art hat, mit ihm umzugehen. Die Banditen sind auch so flott und frisch nach dem Leben gezeichnet und ein Lied, wie das folgende, scheint wohl des Erwähnens wert:

„The Poets and wits of all Ages and Times
For wittily stealing were purpled with Bayes
Old Hesiod rob'd a blind Man for his Rimes,
And Terenz new vampt another man's Playes.
The Night does rob the day of the Sun,
And Cynthia steals her brother's Rayes
The hours do steal by, and away from us run
And Summer cheats winter to make him long dayes.
The Soul's a quaint thief and does subtly devise
To steal into the Body, when first it comes thither
And there she sits safe, until a man dyes;
Then steals out again, no man knows how nor whither.
The thief is the only man that lives well
The World is his Slave and Fortune his friend;
He understands more than the wisest can tell,
For he certainly knows, what shall be his end."

Flora's Vagaries legt man nicht mit einem Gefühl der Langweile aus der Hand. Es ist ein amüsantes kleines Stück; die handelnden Personen sind lebendige Gestalten. Das war wieder etwas Frisches, was man freudig begrüsste. Pepys[1] hat auch den Eindruck gehabt, wenn er schreibt: „My wife and I abroad to the King's Playhouse; here we saw Flora's Figarys. I never saw it before and by the most ingenious performance of the young jade Flora, it seemed as pretty a pleasant play, as ever I saw." Das Stück wurde zuerst von den Schülern von Christ's College, Oxford gespielt,[2] und zwar am 8. Januar 1663/4, während es erst 1670 in London gedruckt wurde. Da Rhodes am 22. März 1661-62 den Grad eines B. A. erwarb und sich später nach Montpellier begab, können wir annehmen, dass er das Stück noch schrieb, solange er in Oxford studierte. Diese Tatsache begreift die Vor- und Nachteile des Stückes in sich: die mangelhaften Frauencharaktere — die burschikose Flora hat oft recht unweibliche Züge, — die oft sehr derbe Sprache, aber, ob ein so flotter, lustiger Zug durch das ganze wehen würde, wenn er es mit der Feile des guten Tons bearbeitet haben würde, ist zweifelhaft. Was die Quellenfrage angeht, so lässt sich darüber schwer Genaues sagen. Ich nehme folgendes an: Bei der guten Schulbildung, die Rhodes auf der Westminster School genossen hatte, dürfen wir wohl seine nähere Bekanntschaft mit den Werken

---

1) a. a. O. 8. Aug. 1664.
2) Lee: D. N. B. XLVIII p. 84.

alter und zeitgenössischer Autoren voraussetzen. Die einzelnen Geschichten und Verwickelungen lagen ihm im Kopf und nun schrieb er daraus ein neues Stück zusammen. Der Geistliche als Bote und das Geschenk sind von Boccaccio entlehnt — ob die eine Parallelstelle [1] nur auf Zufall beruht, oder nicht, möchte ich nicht entscheiden, — der Brief in einem Behälter, hier muffler genannt, der Entführungsplan und eine Stelle [2] stammen aus Molière, Lodovico, der Weiberfeind, trägt Züge von Marston's Tiberio. Aber aus diesem Konglomerat von entlehnten Situationen schafft er nicht ohne Talent etwas Neues. Seine Kommilitonen haben es gewiss mit Begeisterung gespielt und angeschaut. Dass sie aber bei ihm an ein Genie, das alles aus sich selbst schafft, nicht recht glaubten, wenn sie auch die Quelle nicht kannten, zeigt folgende Stanze.[3]

„Rhodes stood and play'd bo peep in the door,
But Apollo, instead of a Spanisch plot
On condition the varlet would never write more
Gave him three pence to pay for a pipe and
a pot."

---

1) vgl. S. 48 Anm. 1.
2) vgl. S. 49 Anm. 1.
3) Sessions of Poets XI (stanza XLI) vgl. Lee a. a. O. XVI p. 970.

IX.

Love in a Wood or St. James's Park

by William Wycherley 1672.[1]

Einen der Kardinalfehler, die man an den Lustspieldichtern der englischen Restaurationszeit rügt,[2] finden wir sehr ausgeprägt in Love in a Wood. Mehrere Intriguen sind nur äusserst lose mit einander verknüpft.[3] Hier sind es zwei, von denen die eine unser Thema gar nicht berührt, die andre auch nur geringes Interesse bietet.[4] „Mr. Dapperwit, ein halbgebildeter, flatterhafter Stutzer und Schöngeist, hat zu gleicher Zeit ein Liebesverhältnis mit Martha, der Tochter des alten Wucherers Gripe und mit Lucy, einer Dame der Halbwelt. Sein Freund und eifriger Bewunderer seines Witzes, der alte Geck Sir Simon Addleplot, hat ebenfalls sein Augenmerk auf Martha gerichtet, der er sich in der Verkleidung als Clerc ihres Vaters zu nahen weiss. Um aber in seinen Heiratsbestrebungen sicher zu gehen, knüpft er zu derselben Zeit und zwar in seiner wirklichen Gestalt als Sir Addleplot ein Verhältnis mit Marthas Tante, der lasciven Witwe Flippant, an, die ihrerseits den unglücklichen Dapperwit mit ihrer Liebe verfolgt." Addleplot wird für seine Zweizüngigkeit mit Recht bestraft.

---

1) Nach Genest. vgl. dazu Quaas a. a. O. pag. 59.

2) Quaas: Will. Wycherley als Mensch und Dichter. Diss. Rostock 1907, pag. 66, ebendort auch genaue Inhaltsangabe der 3 Stücke Wycherleys.

3) ib. pag. 66.

4) Klette: a. a. O. pag. 37.

Dapperwit macht ihn zum Vermittler seiner Liebe, während Addleplot das umgekehrte glaubt. Dapperwit soll für ihn, den „worthy, brave, heroic knight“ werben, und er glaubt, dass die Briefe, die er hin- und hertragen muss, seiner Liebe günstig sind. Von diesem Plan erfahren wir durch Dapperwit, der seinen Freunden im „French House“ [1] davon erzählt. Da bringt ihm schon wieder der Clerc einen Brief von Martha mit der mündlichen Bestellung, sie sehne sich nach dem unbekannten Freund Dapperwits, und der lässt ihr sagen, er werde nicht verfehlen, sie an dem bestimmten Ort und zu der angegebenen Zeit zu treffen, schärft dem Clerc noch besondere Achtsamkeit für seine Bestellung ein, er möchte seinen Auftrag hüten, wie sich selbst, für sich selbst. Addleplot, noch immer als Clerc, führt ahnungslos Martha dem wartenden Dapperwit zu in dem Gedanken, wenn das junge Mädchen die Werbung Dapperwits für dessen Freund angenommen habe, sich plötzlich als dieser „worthy, brave, heroic knight“ vorzustellen. Als aber Dapperwit, der doch nur der Werber für den Freund ist, sie in seinem Namen auch küsst und sagt, er wolle zeitlebens ihr Diener sein, wird der Clerc doch zu eifersüchtig und entfernt sich, um in seiner wahren Gestalt wieder zu erscheinen. Aber da hat Martha inzwischen schon dem Dapperwit ihr Wort gegeben und will von Addleplot nichts wissen, den sie trotz seiner Proteste für niemanden anders, als den Clerc ihres Vaters halten will. „Als würdiges Glied dieser Kette macht der alte Gripe

---

4) Ein Café.

dem Dapperwit seine Geliebte Lucy abwendig und Dapperwit entschädigt sich dafür, indem er Martha ohne das Wissen des Vaters heiratet. Addleplot muss sich schliesslich mit der Witwe begnügen.[1] Ganz ohne Zusammenhang mit dieser Handlung läuft eine zweite; erst am Schluss werden beide durch die allgemeine Hochzeitsfeier von 5 Paaren verknüpft.

Über die Quellen dieses Stückes findet sich bei Quaas[2] folgendes: „Klette p. 47 seiner Dissertation handelt über die Quellen zu Love in a Wood, wobei er die direkte Abhängigkeit Wycherleys von Ch. Sedleys: The Mulberry Garden nachweist. Im Anhange p. 71—74 führt Klette die Abhängigkeit Sedleys von Molières l'Ecole des Maris aus." Und weiter sagt Quaas pag. 152 . . . „dass Wycherley in seinem Erstlingswerk den Franzosen indirekt benutzte, während seine späteren Lustspiele auf Molière als direkte Quelle hinweisen."

Hier liegt offenbar ein Missverständnis vor. Klette pag. 46 Anm. 2 sagt vielmehr so: „Von den Molièristen wird unter den Nachahmungen der l'Ecole des Maris stets The Mulberry Garden aufgeführt. Dadurch wäre die Vermutung berechtigt, dass durch die Vermittlung dieses Stückes Sedleys Ähnlichkeiten mit der l'Ecole des Maris sich in „Love in a Wood" finden würden. Solche Ähnlichkeiten sind nun allerdings vorhanden, sie haben aber nicht durch Sedleys Stück vermittelt werden können, weil The Mulberry Garden gar keine

---

1) Klette a. a. O. pag. 38.
2) a. a. O. pag. 151.

Nachahmung des Molièreschen Stückes ist.[1] Hierdurch finde ich meinen Zweifel an Quaas Worten bestätigt. The Mulberry Garden hat nämlich das Motiv mit dem postillon d'amour nicht, wohingegen es sich wieder bei Wycherley findet. Ähnlich spricht sich auch Plückhahn[2] aus, wenn er nachweist, dass Sedley's The Mulberry Garden sich nur in den Eingangsszenen an Molière's Ecole des Maris anlehnt, insofern, als er „in der Exposition dasselbe Sujet zu Grunde legt wie Molière", und zwar folgt er ihm so genau, „dass man seine Anlehnung an ihn eine fast vollständige nennen konnte". Plückhahn fährt fort:[3] „Wir erwarten nun, dass er im weiteren Verlaufe des Stückes ebenfalls seine Stellungnahme zu dem Probleme der Erziehung in der Handlung vor unsern Augen dartun, und seine Anschauung in dem anschaulichen Spiel auf der Bühne so entwickeln wird, dass wir ihm beipflichten müssen. Nichts von alledem finden wir bei Sedley. Er verlässt seine Vorlage Molière gänzlich, und da es ihm offenbar garnicht darauf ankommt, eine allgemeine Idee zu verfechten und in seinem Lustspiel anschaulich darzutun, und wie bei Molière die Personen und Handlungen in den Dienst einer solchen Idee zu stellen, so schildert

---

1) vgl. dazu Klette, u. a. O. Anhang p. 71: Sedley's Mulberry Garden als Nachahmung von Molière's l'Ecole des Maris, wo es zum Schluss (p. 74) heisst: So besteht Sedley's Nachahmung von Molière's l'Ecole des Maris nur darin, dass Sedley durch eine Kompilation einiger Molièrescher Gedanken sich eine Motivierung schuf für eine aus dem Bedürfnis nach einem theatralischen Effekt hervorgerufene Szene."

2) a. a. O. p. 21 ff.

3) ib. p. 22.

er in zumeist zusammenhanglos hintereinander gesetzten Szenen mehrere Intriguen, die mit dem Gedanken der Exposition, mit Molière's Ecole des Maris nichts mehr gemein haben."[1] So kann also Wycherley nicht ohne Molière, dessen Quelle, oder einen andern seiner Nachahmer fertig geworden sein. Und ich möchte meinen, dass er hier direkt auf den Italiener zurückgeht, was um so wahrscheinlicher ist, als er im folgenden Stück, wo er dieselbe Intrigue benutzt, sich „mehr an Boccaccio anlehnt".[2] Es ist das der Fall in:

X.

The Gentleman Dancing Master.

by William Wycherley 1671.

[3]„Der alte Haustyrann, der seine Tochter von aller Welt abschliesst, ist Don Diego. Hippolyta, welche mit Paris verlobt ist, knüpft durch ihren Verlobten mit dem ihr aber noch unbekannten Gerrard ein Verhältnis an. Sie teilt unter der Bedingung, dass Paris mit Gerrard keinen Streit anfangen will,[4] ihrem Verlobten mit, dass Gerrard ihr schon lange den Hof macht,

---

1) Krause a. a. O. p. 33 findet in Love in a Wood „auch beim eifrigsten Suchen garkeine Entlehnung"

2) Klette a. a. O. p. 47.

3) Klette a. a. O. p. 47.

4) Die Florentinerin bei Bocc. motiviert den Umstand, dass sie den Mönch zu ihrem Vertrauten macht, damit, dass sie Tätlichkeiten und Ärgernis fürchtet, wenn sie den betreffenden Auftrag an den Edelmann durch ihren Bruder ausrichten lässt.

und dass er sogar versucht hätte, durch ein Fenster, welches nach dem Hinterhof einer Kneipe hinausliegt, zu ihr zu dringen, und nur mit Mühe habe sie und ihr Mädchen ihn davon abhalten können. Paris solle ihn für diese verlorene Liebesmühe nur tüchtig verspotten, und ihm sagen, dass die Dame, der er, Gerrard, so lange den Hof gemacht, ihn, Paris, heiraten würde, wenn er nicht käme, um die Heirat zu verhindern. Der bornierte Monsieur de Paris will Gerrard zum Narren machen, teilt ihm alles mit, und Gerrard kommt zur Hippolyta."

Die übrige Intrigue ist aus Calderon's: El maestro de danzar.

Und als schliesslich Gerrard und Hippolyta sich als vom Priester Vermählte dem Vater zeigen, findet er sich mit dem fait accompli ab. Klette [1] fügt noch hinzu: „Von einer Anlehnung an die Intrigue von l'Ecole des Femmes kann also kaum die Rede sein, und nicht viel besser steht es mit der Anlehnung an l'Ecole des Maris. In Einzelheiten finden sich aber offenbare Übereinstimmungen Wycherley's mit Molière." So weit Klette, der dazu noch einzelne Belegstellen anführt. Dass Wycherley ausser Molière aber auch den Boccaccio benutzte, beweist die angegebene Stelle [2] und die Version mit dem Fenster. Das hier in zwei Stücken behandelte Motiv muss Wycherley besonders gefallen, oder er muss es für sehr wirksam gehalten

---

1) a. a. O. p. 49.
2) vgl. p. 59 Anm. 4.

haben; denn auch noch in einem dritten Stück kommt es vor, allerdings recht verblasst, nämlich in

XI.

The Country Wife

by William Wycherley 1672.

[1]„Pinchwife hat sich eine möglichst stupide Frau genommen ... und bewacht seine Ehehälfte auf Schritt und Tritt. In Mannskleidern führt sie Pinchwife in ein Vergnügungslokal, trifft dort Horner, stellt seine verkleidete Begleiterin als den Bruder seiner Frau vor; aber Horner durchschaut die Geschichte und entführt den vermeintlichen Bruder den Händen Pinchwife's. Pinchwife zwingt nun seine Frau, an Horner einen Brief zu schreiben, worin sie sich fernerhin die Unverschämtheiten Horners verbitten soll. Margary benutzt aber eine kurze Abwesenheit ihres Mannes, schreibt einen zweiten Brief ganz andern Inhalts, vertauscht ihn mit dem ersten und — ihr Mann trägt diesen Brief selbst zu Horner. Als Margary eben einen zweiten Liebesbrief mit der Aufforderung an Horner, sie aus der Gewalt ihres Mannes zu befreien, schliessen will, wird sie von ihrem Manne überrascht und gezwungen, das Schreiben zu beendigen. Den zweifelhaften Inhalt des Briefes benutzend setzt Margary den Namen ihrer Schwägerin Alithea darunter und erzählt

---

1) Klette, p. 54.

nun ihrem Manne, dass seine Schwester, welche den Sparkish heiraten soll, in Horner verliebt sei, sie um Hülfe angegangen und dass sie in ihrem Namen an Horner geschrieben habe. Pinchwife will seine Schwester sprechen, seine Frau hält ihn jedoch zurück: „Alithea schäme sich zu sehr vor ihm, sie wolle nur, dass er sie ohne zu fragen zu Horner führe, der ihr die Heirat versprochen habe." Als Alithea verkleidet führt nun Pinchwife im Dunkeln sein Weib Margary zu Horner.

Das einzige, was uns in diesem Stücke noch an unser Motiv erinnert, ist die Tatsache, dass Pinchwife unwissentlich einen Liebesbrief seiner Frau zu seinem Rivalen trägt. Manches andre trägt noch Züge aus Molière, berührt uns hier aber nicht weiter.

Wenn wir uns nun nach einem Gesamturteil über diese Stücke fragen, so kann das kein sehr günstiges sein. Schon der Umstand, dass ein Dichter mehrmals dieselbe Intrigue verwendet, nimmt nicht für ihn ein, und seine Arbeiten bieten sehr wenig Interesse für uns. Tendenz oder sittlicher Zweck fehlt, ein relativer Wert liegt nur in der Satire. Und nicht einmal von dem Menschen Wycherley können wir etwas Besseres sagen, als von dem Dichter. Von ihm, als er mit 75 Jahren, 10 Tage vor seinem Tode, noch ein junges Mädchen heiratete, um seinen Neffen und Erben zu ärgern, sagt Macaulay:[1] „an act, which proves, that neither years, nor adversity, nor what he called his philo-

1) a. a. O. p. 570

sophy, nor either of the religions, which he had at different times professed, had taught him the rudiments of morality."

XII.

Love in the Dark or the Man of Bus'ness

by Sir Francis Fanc. 1675.

Für uns in Betracht kommt nur eine kleine Episode des sehr verwickelten, uneinheitlichen Stückes. Cornanti, ein alter Senator in Venedig, ist eifersüchtig, weil er über seine Frau, Bellinganna, allerlei Klatsch gehört hat. Er hält sie nun unter strenger Bewachung des Eunuchen, der seinerseits wieder von dem Diener Jacomo kontrolliert werden soll. Nur der Beichtvater Scrutinio darf zu Bellinganna hinein, und den macht sie nun zu ihrem Boten. Sie hat eine Neigung gefasst zu einem gewissen Trivultio aus Mailand, der, da ihr Mann Verdacht auf ihn hat, nicht mehr in ihr Haus kommen darf. Von Bellingannas Beichte selbst erfahren wir nichts, hören nur, dass Scrutinio dem Trivultio ernste Vorwürfe über sein Benehmen macht. Trivultio leugnet erst alles, versteht dann aber bald den Sinn der Botschaft. Er ist zwar am Morgen in Cornantis Haus gewesen und hat letzteren in betreff seiner Frau etwas in Angst gesetzt, aber der Beichtvater wirft ihm nun auch noch vor, dass er unter Bellingannas Fenster, das nach der Strada Nuova ginge,

ihr ein Ständchen gebracht hätte. Weinend [1] habe sie es gestanden. Trivultio bittet um Verzeihung und der Pater, der nicht so recht an seine Aufrichtigkeit dabei glaubt, fordert ihn auf, falls seine Reue von Herzen komme, ihn in seinem Beichtstuhl aufzusuchen.

Kaum hat Serutinio den Rücken gewandt, so bereitet sich auch schon Trivultio, dem Befehl seiner Dame zu folgen. Er singt und spielt unter ihrem Fenster. Da wirft sie ihm einen Zettel hinunter, der die Weisung enthält, sich als Sklave für ihren Haushalt von ihrem Diener kaufen zu lassen. Er aber zieht die Verkleidung als Bellingannas Zofe Vigilia vor. Nachdem nun noch endlose Verwicklungen dadurch entstanden sind, dass er den Brief verloren und ein andrer sich als Sklave eingeführt hat und Bellinganna die Vertauschung nicht gleich merkt, ist sie am Schluss wieder die brave Frau, die ihren Gatten von ihrer Unschuld völlig überzeugt und Trivultio wieder der Freund Cornantis, dessen Haus ihm immer offen steht. Bellinganna hat ihre Liebe bald vergessen, und sie verwirklicht ihren Plan, Trivultio mit einer Freundin zu verheiraten.

Das Stück trägt seinen Titel nach der Intrigue zwischen Parthelia, der Tochter des Dogen, und dem Grafen Sforza aus Mailand. Sie stellt unter dem Schutz der Maske seine Liebe auf allerhand Proben, die er glänzend besteht, und den Schluss bildet die Verlobung beider.

---

1) vgl. Boccaccio, S. 3.

Einen Quellennachweis für dieses Stück geben Langbaine [1] und Hazlitt.[2] Bei drei verschiedenen Schriftstellern hat der Verfasser geborgt. Für die Szene zwischen Trivultio und Scrutinio hat ihm sicher Boccaccio's Novelle vorgelegen, was um so wahrscheinlicher ist, als noch eine andre Episode auf einer Boccaccioschen Erzählung beruht. Unwillkürlich drängt sich uns auch ein Vergleich auf zwischen Bellinganna—Trivultio und Philippa—Franzisko in Middletons Widow. Die beiden Damen kommen von ihrer Liebe zurück, und die beiden Männer lassen sich von ihnen mit einer anderen verheiraten. Ich kann mit Langbaine [3] durchaus nicht übereinstimmen, wenn er das Stück so lobt: „This noble Person's (i. e. Sir Francis Fane) wits and parts are above my capacity to describe; and therefore I must refer my reader to his works, which will afford him better satisfaction. He has obliged the world with two plays, which are equall 'd by very few of our modern poets and has shew'd that he can command his genius, being able to write Comedy or Tragedy as he pleases."

Ich finde, es kommen zu viele Verkleidungen vor, und die Szenen hängen gar zu lose zusammen. Vielleicht hat die reiche, wechselnde Szenerie aber vie gutgemacht. Es finden sich Bühnenweisungen wie:[4] „A Scene of Paradise with glorious Shows and Musick", an andrer Stelle Geistertänze und eingelegte Lieder.

---

1) Account etc., p. 188.
2) A Manual etc., p. 139.
3) Account. p. 188.
4) Act. III.

Langbaine's Urteil über den Verfasser ist auch wohl sicher dadurch beeinflusst, dass dieser noch lebte, und durch seine Abstammung — er war Knight of the Bath, Enkel des Earl of Westmoreland [1] — abseits vom Gros der Poeten stand. Ausser Love in the Dark hat Fane nur noch ein Maskenspiel und eine Tragödie geschrieben. Letztere ist aber nie aufgeführt worden.

XIII.

The Soldier's Fortune.

By Thomas Otway 1681.

Beaugard und Courtine, zwei Abenteurer, sind eben von Kriegsdiensten aus Holland zurückgekehrt. Ersterer hat durch seinen Diener Fourbin die Bekanntschaft des Sir Jolly Jumble gemacht. Dieser ist der Nachbar von Sir Davy Dunce, eines „alten, fetten, schmutzigen, bösartigen, schnupfenden Querkopfes" und setzt sich in den Kopf, ihn zum Hahnrei zu machen. Beaugard ist eine schöne Erscheinung, und deshalb bittet er ihn um sein Bild, da eine Dame seiner Bekanntschaft sich sehr für ihn interessiere. Als Dank der Dame gibt er ihm dafür eine Handvoll Geld. Beaugard ist mit diesem Handel sehr zufrieden, ebenso damit, dass die Dame verheiratet ist; er will nämlich nicht heiraten. Lady Dunce hat auch keine eheliche Anhänglichkeit. Sie schätzt den Gatten nur

---

1) Baker a. a. O. I, p. 223.

als „gentleman usher", aber „the friend is the jewel unvaluable." Sylvia, ihre Vertraute, meint, Dunce sei zu eifersüchtig, um betrogen werden zu können, aber die Lady entgegnet ihr, der Eifersüchtigste sei am leichtesten zu täuschen; er wäre ihr widerwärtig, er kaue immer Knoblauch und Tabak. Sie habe Beaugard einst, vor ihrer Ehe geliebt, als er in Frankreich gewesen wäre, aber ihre Eltern hätten sie zu einer Ehe ohne Neigung mit Dunce gezwungen. Sie habe immer gehofft, dass ihr Gatte einmal wegen seiner unpatriotischen Gefühle nach dem Gate-House [1] käme, aber statt dessen sei sie jetzt die Gefangene. Sie möchte mit Beaugard in Verbindung treten und will ihren Gatten dazu benutzen, von dem sie weiss, dass er seit einiger Zeit mit ihrem Nachbar Jolly intim ist. Sie will Dunce, der mit Beaugard und Jolly speist, holen lassen, ihm Beaugard's Bild zeigen und ihn bitten, so sehr ihm an seiner Ehre und ihrer Ruhe gelegen ist, Schritte zu tun, sie vor den empörenden Belästigungen des frechen Menschen zu schützen. Es ist zwar schlimm, einen alten Mann zu haben,

„Yet old men profit bring, as fools bring ease;
And both make youth and wit much better please."

Sir Davy bringt nun das Bild an Beaugard zurück, seine Frau wäre so entzückt und stolz darauf gewesen, dass sie nicht habe unterlassen können, es ihm zu zeigen. Über diese Wendung ist Beaugard ganz er-

---

1) Gefängnis, erbaut unter Ed. III. (1327—1377) vergl. Kloepper: Reallexikon. Leipzig 1897. Bd. 1 p. 1196.

schrocken, er nennt die Lady eine Dirne, was Dunce sich aber in sehr derben Worten verbittet. Er solle seine Frau, die er seit ihrer Kindheit liebe, in Frieden lassen; sie sei diese Liebe wohl wert für ihr treues Handeln in dieser Sache, und bei diesen Worten über ihre Treue, werden ihm sogar die Augen feucht. Sie liesse ihm sagen, sie sei genügend überzeugt von den geheimsten Wünschen seines Herzens und bitte, dass er die Sache jetzt ruhen liesse und wörtlich: „she hopes you'l be sensible, Dear heart, of her good Meaning by it." Beaugard ist wütend auf Sir Davy und flucht hinter ihm her. Nun will es Sir Jolly unternehmen, ihn zu der Lady zu führen, aber er will es nicht; dann will er sie zu ihm bringen — Beaugard rührt sich nicht; er will nichts von der ganzen Sache wissen. Sir Jolly möchte seinen Plan aber doch nicht scheitern sehen, sagt daher der Lady Dunce, Beaugard staune sie so an, dass er nicht wage, zu kommen. Nun kommt sie zu ihm und erinnert ihn an ihre einstige Liebe für sie. Er tut höchst verwundert: sie sei also die Dame, die so bezaubert von seinem Bild wäre, dass sie ihrem Gatten seine Leidenschaft für sie verraten müsse, sie, die Gattin jenes elenden Wichtes, den er geschlagen hätte, wenn es sich verlohnte. Er danke auch für ihr Geld — your dirt. — Sie fragt nach dem Ring, den Sir Davy ihm mit dem Bild geben sollte, und da er nichts davon weiss, nennt sie ihn: „ungrateful brute" und geht ab. Er denkt, sie lügt. Wie aber Sir Davy ihm einen kostbaren Ring so recht schadenfroh zurückgibt, seine Frau brauche nichts, wozu Beaugard ihr verhelfen

könne,[1] da fängt er an, den wahren Sachverhalt zu ahnen; sofort entschuldigt er sich höflichst und bittet Sir Davy, ihr zu sagen, daß er durch ihren Gatten bekehrt und sich seines unverschämten Benehmens gegen sie voll bewusst sei, und dass er nicht eher wieder zur Ruhe kommen werde, als bis er seinen Fehler auf irgend eine Weise wieder gut gemacht habe. Durch diesen, ihren edelmütigen Verweis sei er dahin gekommen, dieses Kleinod nicht nur als ein Andenken an eine Torheit anzusehen, sondern als ein Stück, das er um ihretwillen bis zum letzten Augenblick bewahren werde; er sehne sich, sie selbst davon zu überzeugen, dass er nicht so roh ist, wie sie etwa denke. Ahnungslos in seiner Einfalt will Sir Davy alles getreulich ausrichten, und Beaugard kann ausrufen:

„Ah, were you all such husbands and such wives
We younger brothers should lead better lives."

Sir Jolly setzt den armen Sir Davy in furchtbare Angst, indem er ihm sagt, er habe seine Frau vor kurzer Zeit mit einem schwarzäugigen Jüngling gesehen, der sich tief vor ihr verneigt und gesagt habe, er sei ihr ergebenster Diener und wolle zu ihren Füssen sterben, wenn sie ihn nicht erhöre. Aber er heilt die Wunde gleich dadurch, dass er sagt, sie habe dem Manne ein hässliches Wort erwidert, und als sie Beaugard erkannt habe, sei sie noch kühler und abweisender geworden. Sir Davys Entzücken über seine Gattin steigt noch mehr; er richtet ihr Beaugards Botschaft aus und legt sogar noch ein freundliches Wort für ihn

---

1) vgl. Boccaccio p. 3.

ein, weil die Lady so aufgeregt und zornig ist. Sie will aber nichts von Nachsicht und Milde wissen, verlangt vielmehr Beaugards Tod. Er habe ihr durch einen Bedienten einen Brief in den Wagen werfen lassen, den sie ungelesen zurückschicken wolle. Davy will ihn lesen, aber seine Frau hindert ihn daran; sie meint, Beaugard würde dann denken, sie habe ihn selbst geöffnet.[1] Da lässt er sich überzeugen und bringt den Brief an Beaugard.

Abends wird Sir Davy unter dem falschen Vorwande, er solle beim Lord Mayor speisen, durch Beaugards verkleideten Diener abgerufen, und diese Ehre versetzt ihn in ein solches Entzücken, dass er über nichts mehr böse ist. Als er fort ist, kommen Beaugard und Sir Jolly zur Lady, aber das Unglück will, dass Dunce etwas vergessen hat und unerwartet zurückkehrt. Der feige Beaugard stürzt mit lautem Hallo davon, lässt aber in der Eile seinen Degen zurück. Lady Dunce findet sich sofort in die Situation; sie ergreift den Degen, um sich zu töten, aber vorher will sie sich vor ihrem Manne noch rechtfertigen: Beaugard sei plötzlich auf sie losgestürzt, habe sie überwältigt, und nur durch die schnelle Dazwischenkunft ihres Gatten sei sie gerettet worden. Sie sei aber so beleidigt, dass sie sich das Leben nehmen wolle. Von dieser Absicht lässt sie sich erst durch Sir Davys Versprechen, Beaugard zu töten, abbringen. Der dingt einen Mörder, und zwar ohne es zu wissen,

---

1) vgl. Molière, E. d. m. II, 3.

Beaugards Diener Fourbière, dem er für pünktliche Ausführung des Auftrages £ 100 verspricht.

Sir Jolly fürchtet, sein Plan möchte scheitern und will den Beaugard nun in dieser Nacht noch zur Lady bringen. Dazu bedient er sich mit ihrem Einverständnis eines spassigen Mittels. Sir Davy findet bei seiner Heimkehr den Beaugard scheinbar tot auf dem Tisch aufgebahrt, und die beiden Verbündeten sagen ihm, der junge Mann sei von seinen gedungenen Mördern umgebracht worden, und darum dürfe er auch nicht so nahe herantreten, weil die Wunden dann von neuem bluten würden. Sir Davy ist angesichts der vollbrachten Tat doch recht erschrocken, und Jolly schlägt nun vor, falls überhaupt noch Leben in dem Körper wäre, so würde er in einem warmen Bett am ehesten wieder zu sich kommen, und das beste wäre, wenn die Lady ihn mit in ihr Bett nähme. Der arme Sir Davy ist in so furchtbarer Aufregung über seine vermeintliche Tat, dass er in alles einwilligt. Er will inzwischen beten und Sir Jolly schliesst hinter ihm ab, heisst aber Beaugard nicht eher fortgehen, als bis er selbst wieder da sein werde. Inzwischen wird der betrogene Gatte von seinem Gewissen über den vermeintlichen Mord derart gepeinigt, dass er sich selbst denunziert, aber der Constable, der Sir Jollys Haus durchsucht, findet statt eines Ermordeten nur den lebendigen Beaugard und Lady Dunce. Über diese Nachricht, dass der Totgeglaubte lebt, ist die geängstigte Seele so froh, dass sie alles und allen verzeiht. —

Alles, was einleitend über das Drama der Restaurationszeit gesagt wurde, passt in seinen schärfsten

Ausdrücken auf The Soldiers Fortune, das Lustspiel Otways, des letzten und grössten Dichters dieser Zeit. Dies ist der Kulminationspunkt. Schlimmeres, sowohl in Worten wie in tatsächlicher Handlung auf der Bühne konnte nicht geboten werden. Lady Dunce, eine über alle Begriffe leichtfertige Frau, ist eine „ins gemeine verzerrte Kopie der Isabelle bei Molière," [1] der schöne, galante Liebhaber hat alle Vorzüge, während der Dichter alle schlechten und unangenehmen Eigenschaften dem Sir Davy anhängt. Er ist ein armseliger Charakter, und Otways Ironie gipfelt in der Schilderung, wie der Gatte die Nacht im stillen Gebet zubringt, während seine Frau seinen Rivalen mit ins Bett nimmt. Man könnte versucht sein, Beaugards Verhältnis zu Lady Dunce psychologisch erklären zu wollen; sie hat den Gatten gegen ihre Neigung heiraten müssen und unterliegt nun ihrer Leidenschaft, indem sie ihren Jugendgeliebten wiedersieht. Aber weder bei ihm, noch bei ihr merkt man irgend etwas von Psyche. Alles ist glatte, abgekartete Gemeinheit, und wo für sie bedenkliche Verwicklungen entstehen, lügt und schwört sie sich unter Tränen heraus. Schon im ersten Akt steht: enter several whores, und „damit hat man den Inhalt vollständig." [2] Sir Jolly Jumble ist eine schlechte Nachbildung des Falstaff und gemein wie die andern. Ihm macht es ein göttliches Vergnügen, dabei zu helfen, den Ehemann zu betrügen; er fühlt sich als Hauptperson und will die Leitung in der Hand behalten.

1) Mosen: Über Thomas Otways Leben und Werke in E. S. I pag. 432.

2) Rapp a. a. O., pag. 113.

Beaugard ist ein elender Feigling, der alles tut, was er soll, nur um wieder zu Geld zu kommen; zuerst will er garnicht auf Lady Dunce's Vorschläge eingehen; erst Sir Jolly's Zureden bringt ihn dazu, und im Augenblick, wo er seine Dame schützen sollte, läuft er feige davon. „Er sowohl wie Courtine, die mit der ganzen Frivolität jener Zeit geschildert sind, machen dem Dichter wenig Ehre.“ [1] Eine Anlehnung an Boccaccio beruht mehr in der Anlage des ganzen, als in Einzelheiten, ausgenommen die Parallele Seite 69 Anm. 1. Hier wie dort knüpft eine verheiratete Frau ein Verhältnis an und sendet ein Geschenk und erreicht auch schliesslich das Ziel, auf das ihr Plan von Anfang an gerichtet ist. Die Überbringung des verschlossenen Briefes zeugt von Molièreschem Einfluss, der sich vielleicht in einem Stück wie Flora's Vagaries geltend gemacht haben kann. Das ganze ist aber, auch in den einzelnen Redewendungen, unendlich viel gemeiner als die Vorlagen; doch muss man zugeben, dass es nicht ohne einen gewissen „kecken, liederlichen Humor“ [2] durchgeführt ist. Es enthält keine Spur von Befriedigung irgend welcher moralischer Anforderungen; es ist in unsern Augen ein Triumph des Bösen. Zur damaligen Zeit — und das mag als Entschuldigung gelten — kamen Fälle vor, wo die Frau einem Wunsch ihres Gatten folgte, wenn sie sich mit einem Liebhaber vergnügte. Trotz allem — oder gerade deswegen — hat das Stück gefallen. Roscius Anglicanus [3] führt

1) Mosen. a. a. O. p. 432.
2) Rapp a. a. O. p. 114.
3) a. a. O. p. 36.

zum Jahre 1676 an: „The Soldier's Fortune wrote by Mr. Otway, then the Fond Husband by Mr. Durfey, these two comedies took extraordinary well, and being perfectly acted, got the company great reputation and profit."[1]

Otway hat daraufhin sogar noch einen zweiten Teil geschrieben: The Atheist or the Soldier's Fortune, das mit dem vorigen aber in keinem Zusammenhang steht.[2]

Otways eigentliche Stärke liegt im Trauerspiel. Alle Kritiker sind sich darin über sein Talent einig. Ward[3] nennt ihn „the most gifted tragic poet of the younger generation, contemporary with Dryden", und Whiteford:[4] „we see, that Alcibiades, Don Carlos, Castalio, Jaffier, Timandra, the Queen in Don Carlos, Monimia and Belvidera[5] come short of these glories, which surround the men and women of Shakspere." Dryden rühmt Otway, und Giovanni Andres stellt ihn Racine gleich; noch Byron rät, Otways Dramen zu lesen.[6] Dies Lustspiel war aber in künstlerischer Beziehung ein völliger Missgriff. Der Dichter ist sich dessen selbst wohl bewusst, wenn er im Epilog sagt:

„Consider with thy self, how th'art Unfit
To make that Monster of Mankind, a wit."

---

1) Noch 1716 wurde es gespielt, nach einer Notiz im D. N. B. XXVII p. 415, wo es heisst, dass Joseph Mill die Rolle des Sir Jolly Jumble spielte.

2) Rapp a. a. O. p. 114.

3) a. a. O. III, p. 502.

4) a. a. O. p. 84.

5) Alles Gestalten aus Otways Trauerspielen.

6) Whiteford a. a. O. p. 85.

Um aber zu verstehen, wie Otway dazu kam, plötzlich so ein Stück zu schreiben, müssen wir einen kurzen Blick auf sein Leben werfen.[1]

Thomas Otway stammte aus guter Familie, war einziges Kind, aber er verlor seine Eltern so früh, dass er seine Studien nicht zum Abschluss bringen konnte; er begab sich nach London, und eine Zeit lang sind die Nachrichten über ihn sehr dürftig. Er versuchte sich als Schauspieler, hatte aber keinen Erfolg. Wir wissen, dass er den König in The Jealous Bridegroom spielte, aber „he being not used to the stage, the full house put him to such a sweat and tremendous agony being dash't, spoilt him for an actor." [2] Er suchte Trost für seine Enttäuschung im Trunk, wozu er schon Neigung auf der Schule gehabt hatte. Da sah er „sie", Mrs. Barry, eine Schauspielerin, und fasste eine tiefe Neigung zu ihr. Sie blieb seine einzige Liebe. Durch sie wurde er in die Poesie eingeführt und beschloss, wie so mancher andre sein Geld durch Dramenschreiben zu verdienen. Sie ist die Heldin aller seiner Trauerspiele, aber sie war dieser Liebe nicht wert. Sie hielt nur zu ihm, so lange er auf der Höhe des Ruhmes stand; dann wandte sie sich von ihm ab, wie auch Rochester und Dryden ihn verliessen. Er liess sich für den holländischen Kriegsdienst anwerben in der Hoffnung, auf diese Weise seiner Armut abzuhelfen; aber bald kehrte er zurück, weil er sich nicht mutig genug fühlte. Seine Liebe zu

---

1) nach Mosen, Lee Whiteford.
2) Roscius Anglicanus p. 34.

Mrs. Barry war nicht tot, und mit wundem Herzen war er wieder auf demselben Standpunkt wie einst. Das wenige Geld, was er hatte, war schnell ausgegeben. Verzweifelnd an innerem und äusserem Glück schrieb er nun The Soldier's Fortune, offenbar ein Niederschlag seiner eigensten Empfindungen, „ein Schrei des Dichters nach Brot." [1] Er selbst ist Captain Beaugard geworden, für den nichts in London geblieben ist, als sich zu machen as merry, as wine, women and wickedness es vermögen.[2] Otway war sehr tief gesunken und sank nach einer neuen, kurzen Glanzzeit immer tiefer. Von allen verlassen, ohnmächtig etwas zu schaffen, hungrig irrt er durch die Strassen. Einen langen, letzten, heissen Blick hat er auf die gefeierte Künstlerin, die Liebe seines Lebens geworfen. Der Hunger treibt ihn, einen Vorübergehenden anzusprechen; er nennt seinen Namen und bittet um einen Schilling. Der Fremde gibt ihm eine Guinee; er eilt zu einem Bäckerladen, und kaum hat er den ersten Bissen heruntergeschluckt, da kommt der grosse Freund und Erlöser, nach dem er sich immer gesehnt hat, und nimmt allen Kummer und alle Leiden von ihm. Wenn auch die unmittelbare Todesursache nach andrer Version [3] ein Fieber gewesen ist, so ändert das wenig an seinem

---

1) Whiteford a. a. O., pag. 59.
vgl. auch die Dedication „For Mr. Bentley you pay honestly for the copy . . sell ten thousands of them if possible.

2) Whiteford a. a. O, p. 59.

3) Johnson a. a. O, p. 93. Pope, der nahe genug bei Otway wohnte, um gut unterrichtet zu sein, berichtet in Spencers Memorials, dass er an einem heftigen Fieber gestorben sei.

Elend. Wir wissen jetzt, warum Otway sein Stück so schrieb und so schreiben musste; wir werden den Dichter von seinem Werk trennen, das er selbst mit Widerwillen schrieb,[1] in dem er aber mit dem Geschmack des Publikums, für das er schrieb und seiner eigenen bitteren Armut rechnen musste, und so allein können wir die Verwegenheit der Sprache und Situationen entschuldigen.

XIV. XV.

Ich schliesse hier zwei Stücke an, die ich nicht gesehen habe, und für die ich auf ein paar kurze Notizen angewiesen bin. Es sind dies: The Soldiers Fortune, Farce taken from Otway[2] und The School for Husbands transladet by Ozell. Zu ersterem Stück bemerkt Baker: „never printed and anonymous". Das Manuskript scheint auch nicht zu existieren; denn Halliwell[3] erwähnt es nicht.[4] Wir brauchen diesen

1) vgl. d. Epilog zu S's. F.

„So, who e'er ventured on a ragged coast
Of starving poets, certainly is lost.
They rail like Porters at the penny post . . .
Whilst this poor Scribbler wishes to retire
Where he may never repeat his follies more,
But curse the fate, that wrackt him on your shore."

2) vgl. Baker: Biographia dramatica und Barker: a. a. O.

3) Dictionary of Old English Plays existing in print or in manuscript from the earliest times to the close of the seventeenth century.

4) Das Stück scheint überhaupt nicht vorhanden zu sein; denn auch auf dem British Museum habe ich es nicht finden können.

Verlust auch wohl nicht zu bedauern; denn wir können uns ungefähr denken, wie Otways Stück als Farce ausgesehen hat, „eine Art kleinere Komödie, die sich durch noch grössere Freiheit und Unwahrscheinlichkeit und Zügellosigkeit auszeichnet.“ [1]

Ozell's Stück, der nur Übersetzer war, hat für uns keinen Wert, da er nichts Selbständiges bringt. Baker[2] sagt: This is only a translation from Molières Ecole des Maris. s. a. Auch Baker[3] gibt kein Jahr an. Ich habe das Stück nicht einsehen können, da es auf dem British Museum nicht ist. Wir müssen es aber hier einreihen, da Ozell um die Wende des 18. Jahrhunderts schrieb. Lee[4] führt diese Arbeit garnicht auf unter den zahlreichen Übersetzungen Ozells aus verschiedenen Sprachen, die er alle als „certainly of mediocre quality“ einschätzt und gibt das Todesjahr des Verfassers auf 1743 an.

XVI.

The Busy Body

by Susannah Centlivre. 1709.

Wenig Neues bot das englische Theater des achtzehnten Jahrhunderts an Stoffen. Während man das 17. Jahrhundert die Zeit der grössten dramatischen Dichter der Welt nennen könnte, ist das 18. Jahrhundert

---

1) International Encyclopaedia. N. Y. 1903 Vol. VII, p 222.
2) a. a. O. unter School for Husbands.
3) a. a. O.
4) D. N. B. XV. p. 19.

die Zeit der grosssn Schauspieler;[1] Garrick und Foote haben sich unsterblich gemacht durch ihre Shakspere-interpretation. Was an Stoffen erschien, war meist alles schon dagewesen; selbst Sheridan besitzt wenig Originalität. „Nicht nur für jedes seiner Stücke, sondern fast für jede Szene, jede Situation lässt sich ein Vorbild auffinden.“ [2] „Es ist Molière, dessen Geist durch die Restauration auf Sheridan verpflanzt, in seinen Stücken fortlebt.“ [3] Die Dichter bemühen sich aber seit dem Erscheinen von Cibbers Buch über die Unmoralität der Bühne moralischer zu schreiben, was vielen auch gelang, während Susannah Centliore „noch bedenklich zwischen Moral und Unmoral schwankt“. Ihre Stücke sind alle fabrikmässig gearbeitet; aber sie wurden gern gesehen, da sie Sittengemälde der Zeit mit der dazu gehörigen Beimischung von Unsittlichkeit waren.[4]

The Busy Body ist Marplot, der immer alles aufspürt und im entscheidenden Moment die Sache verdirbt. Miranda soll ihren Vormund Sir Francis Gripe heiraten, damit er ihr Geld bekommt. Vorher macht er noch ein Geschäft mit ihrem schönen Gesicht. Gegen Bezahlung von 100 Guineen darf Sir George Airy 10 Minuten lang mit ihr, zwar in seiner Gegenwart, aber ausser Hörweite sprechen; doch verläuft diese Unterredung ziemlich resultatlos, da Miranda sich schweigend verhält, was ihr Vormund, — der Gardy, wie sie sagt

1) Wülcker a. a. O. II p. 411.
2) Wülcker a. a. O. II p. 81.
3) Weiss a. a. O. p. 106.
4) Wülcker a. a. O. p. 22; Ward: a. a. O. III. p. 489: „she had no hesitation in resorting to the broadest expedients of farce.“

— ihr hoch anrechnet. Sie soll die freie Verfügung über ihr Vermögen erst mit 25 Jahren bekommen; ihr Vormund verwaltet es, und sie redet ihm vor, wenn er ihr jetzt schon freie Verfügung darüber gäbe, wolle sie ihn am nächsten Tage heiraten. Diese Formalität sei deswegen nötig, damit die böse Welt nicht sagen könne, er habe sie hinterlistig zu dieser Ehe gebracht. Sie hat durch ihren Bruder die Akte schon aufsetzen lassen, und der Gardy soll nur, da sie noch nicht majorenn ist, durch seine Unterschrift die Zustimmung zu ihrer Ehe geben. Marplot hat ohne böse Absicht einen Plan von Charles, dem Freunde des George Airy, durchkreuzt und sich dadurch den Zorn des ersteren zugezogen. Um seinen Fehler wieder gut zu machen, will er George Airy einen Dienst erweisen; er macht sich daher ein Gewerbe bei Miranda, um zu sehen, ob da etwas zu tun sei. Er sagt, sie hätten einen ehrbaren Herrn um 100 Guineen beschwindelt, und sie sei mit schuldig; denn sie habe es zugelassen. Sir Francis Grise ist sehr empfänglich für weitere Summen, droht aber, wenn Marplot herumbrächte, er habe den George Airy betrogen, ihn anzuzeigen. Marplot ist in der Seele „seines Freundes" gekränkt. Miranda fragt ganz erstaunt, ob jener Elende, (George Airy) ihr Freund wäre; da sie aber Marplot nicht traut, antwortet sie auf seine interessierte Frage, ob jener nicht ein schöner Mann sei, nur: er kleide sich gut, und wenn ein Stutzer gleichbedeutend mit einer Schönheit wäre, möchte er das ja wohl auch sein. Ob er Marplot geschickt habe, um sich über die eingebüssten 100 Guineen zu beklagen? Dann möchte er ihm

auch eine Botschaft mit zurücknehmen, erstlich: Sie fasse die Hand dieses Herrn (ergreift Sir Franzis' Hand), um ihn zu besitzen und zu behalten, und er möchte dem unverschämten Herrn nur raten, sie nicht mehr zu belästigen; sie zöge Sir Francis Gripe dem ganzen Weltall vor, und noch eins: der Herr sollte sich von ihrer linken Gartenpforte fernhalten; wenn er es wage, so gegen 8 Uhr dort überzusteigen, wie gewöhnlich, so werde er mit einer Pistole oder einer Donnerbüchse begrüsst werden. Sir Francis fragt ganz entsetzt, ob er denn gewöhnlich ans Gartentor gekommen wäre und sie erwidert, der Gärtner habe ihr so einen Menschen beschrieben, der immer auf Sir Francis Abwesenheit gewartet und durch Bestechung sich Einlass zu verschaffen gesucht habe. Marplot möge ihm nur sagen, er werde einen warmen Empfang finden, wenn er an diesem Abend wieder käme. Marplot ahnt die wahre Bedeutung seiner Botschaft nicht und richtet alles genau an George Airy aus, der mit Charles in einer Schenke sitzt, und letzterer verzeiht dem Marplot seine einstige Ungeschicklichkeit um des Dienstes für den Freund willen, um so lieber, da er trotz aller Hindernisse seinem ersehnten Ziel näher gekommen ist. George Airy ist natürlich entzückt und will gleich gehen; Charles behält Marplot bei sich, damit er nicht neues Unheil anrichte. George kommt an das bereits geöffnete Gitter und wird von Mirandas Vertrauten zu ihr geführt. Sie hat bereits die Verfügung über ihr Vermögen erhalten, hat den Vormund unter falschem Vorwand plötzlich abrufen lassen,[1] und nun haben sie

1) vgl. Soldier's Fortune p. 66.

bis zum nächsten Morgen Zeit. Plötzlich kommt aber Sir Francis, gefolgt von Marplot, unerwartet zurück, und Miranda versteckt den Geliebten schnell hinter dem Kaminvorsetzer. Der Vormund bittet sie, ihn wegzuschieben, da er seine Orangenschale in den Kamin werfen wolle, aber sie antwortet, das sei unmöglich, sie habe einen wilden Esel dahinter versteckt, und der würde, wenn er herausspränge, ihr ganzes Porzellan zerbrechen. Sir Francis lässt sich mit dieser Lüge abfinden, aber Marplot kommt die Sache doch recht unwahrscheinlich vor. Als er allein im Zimmer ist, sieht er nach, ob Miranda wahr gesprochen hat. Sir George stürzt hinter dem Vorsetzer hervor und entflieht. Marplot verrät nichts. Er sagt, wenn er ein Geheimnis kenne, sei er sehr nützlich, aber, wenn er es selbst herausfinden müsse, richte er immer irgend ein Unglück an. Miranda will dem Geliebten nachgehen, als Sir Francis sich wirklich entfernt hat; aber sie wird gestört. Der Vormund kommt gleich zurück; er ist dem Manne, an dessen Sterbebett sein Mündel ihn hat rufen lassen, in bester Gesundheit begegnet. Beide gehen nun zur Hochzeit von Charles und seiner Isabinda, die er sich auch erst mit List und Tücke erobert hat, und hier beansprucht Sir George die Miranda als seine Gattin.

Bei diesem Stück fallen uns gleich die mannigfachen Parallelen mit den eben besprochenen auf. Miranda, das Mündel des Sir Francis, eine schwache Anlehnung an Molières Isabelle, schickt Marplot mit einer Botschaft an den Mann, dem sie sich vorher gegen eine Entschädigung hat zeigen müssen. Darin

trägt sie einen Zug von Jonsons Mrs. Fitzdottrel, die aber doch eine innerliche Absicht dabei vertrat. Miranda ist das schablonenmässige Geschöpf, die mit Lug und Trug erreicht, was sie will. Von Otway stammt wahrscheinlich die Idee, den Mann, der in der Sache hinderlich ist, durch einen falschen Vorwand abrufen zu lassen und auch die unerwartete, verfrühte Rückkehr. Ich glaube nicht, dass die Verfasserin den Boccaccio direkt benutzte; man könnte das höchstens deshalb annehmen, weil hier wie dort der Anzug des Liebhabers als besonders schön geschildert wird, ein Zug, der den Zwischenstufen fehlt. In dieser Art zusammengeschrieben sind eigentlich alle Dramen von Susannah Centlivre. Marplot ist noch die originalste und beste ihrer Schöpfungen. Im allgemeinen sind ihre Charaktere wenig mehr, als blosse Umrisse, die erst der Schauspieler ausfüllen soll;[1] denn ihr eigenes abenteuerliches Leben war nicht danach angetan, sie mit Menschen von ausgeprägtem Charakter zusammenzubringen. Sie soll ihrer Stiefmutter entlaufen und in Knabenkleidern längere Zeit mit einem Mr. Hammond auf einer Schule gewesen sein. Später war sie Geliebte oder Gattin von zwei bis drei Männern, ehe sie Joseph Centlivre, den Oberkoch der Königin Anna heiratete.[2]

---

1) Ward a. a. O. III, p. 489.
2) Lee D. N. B. III, p. 1330.

XVII.

The Man of Taste

by James Miller. 1735.

Sir Positive Bubble, Dorindas Vormund, hält sein Mündel sehr streng, von allen Leuten abgeschlossen, und sie darf mit andern nur durch seine Vermittlung Verkehr haben, dagegen erzieht sein Bruder Freelove sein Mündel und Dorindas Schwester Angelica viel freier und will sie auch nie gegen ihren Willen heiraten. Sir Positive dagegen hat die Absicht, Dorinda zu seiner Frau zu machen, aber sie will lieber einen Verzweiflungsschritt tun, als in diese Ehe willigen.[1] Sie wird geliebt von Valentine, der sich ihr aber nicht nähern kann, sondern ihr nur von Ferne mit glühenden Blicken folgt, und Dorinda erwidert diese Liebe. Um nun die Möglichkeit zu haben, wenigstens mit ihr zu sprechen, versucht der junge Mann, mit Sir Positive bekannt zu werden, doch der weist ihn rundweg ab.[2] Dorinda hat bei ihrem Vormund sich scheinbar über Valentine beklagt. Von dieser Unterredung hören wir nichts, sehen nur, wie sie ihm am Schluss derselben Valentines Haus zeigt, und wie er den Jüngling zur Rede stellt. Er, Positive, sei Dorindas Vormund und wolle sie heiraten,[3] darum möchte er, Valentine, zurückstehen und sie nicht mehr mit seiner unverschämten Liebe belästigen, das habe sie selbst ausgesprochen und ihm aufgetragen, Valentine zu sagen, ihr Herz habe nur zu gut die

1) vgl. p. 41 Anm. 1.
2) vgl. Molière, E. d. m. I, 3.
3) vgl. Mol. E. d. m. II, 2.

Sprache seiner Augen verstanden, und er hoffe vergeblich auf irgend eine Gunstbezeugung von ihr, die so im Gegensatz stände zu der Liebe zu ihrem Vormund. Sie würde ihm ihre diesbezügliche Meinung schon früher haben zukommen lassen,[1] wenn sie Gelegenheit gehabt hätte. Jetzt benutze sie den Vormund, um ihm zu sagen, dass er nun lange genug mit ihr geliebäugelt hätte, und wenn er nur ein bisschen Verstand hätte, würde er jetzt andre Massregeln ergreifen.[2] Valentine versteht aber recht wohl, was Dorinda mit der Botschaft meint und ist sehr glücklich. Sir Positive kommt zu Dorinda zurück und macht sie mit seiner Absicht bekannt, sie in 6 Tagen zu heiraten, Valentine werde sie nicht wieder belästigen. Als Gegenbeweis für diese letzte Behauptung erzählt sie: kaum sei er fortgewesen,[3] und sie habe das Fenster ein bisschen aufgeschoben, um Luft zu schöpfen, da habe sich unter ihrem Fenster ein junger Bursche gezeigt, der mit tiefer Verbeugung und einer Empfehlung von Valentine ein goldenes Kästchen ins Zimmer geworfen habe mit einem versiegelten Brief darin. Ehe sie es habe zurückwerfen können, sei er schon fort gewesen. Ihre Tugend hiesse sie nun, beides zurückzuschicken, aber sie wüsste nicht durch wen.[4] Sir Positive erbietet sich sofort als Boten, will den Brief aber doch vorher lesen. Sie aber entgegnet, der junge

1) Mol. ib. II, 3.

2) vgl. Flecknoe, p. 38.

3) Hier lehnt der Dichter sich wörtlich an Molière an vgl.: You had no sooner left me . . . mit Vous n'avez pas été plus tôt hors du logis.

4) vgl. Molière a. a. O. II, 5.

Mann könne dann denken, sie selbst habe ihn gelesen; er solle das Siegel nicht brechen und den Brief möglichst schnell besorgen, damit Valentine seine Hoffnungen für immer aufgäbe und sich nicht wieder solche Frechheiten herausnähme. Sir Positive stimmt ihr völlig bei, und nun, sagt sie, dürfe er den Brief auch lesen, was er jedoch ablehnt.[1] Doch das goldne Kästchen gefällt ihm so gut, dass er es behalten will, aber Dorinda redet es ihm aus; wenn sie nur den Brief zurückschicke, so sähe das so aus, als lege sie nur Wert auf den Schein der Tugend. Da lässt er sich überzeugen und ist entzückt über sie. Er trägt das Kästchen fort und übergibt es dem Valentine durch dessen Vertrauten Lewis, und der beglückte Liebhaber liest: Sir, dieser Brief wird Sie ohne Zweifel erstaunen“ [2] usw., wörtlich nach Molière; er möge sie in möglichst zarter Weise befreien. Der Vormund macht Valentine noch Vorwürfe wegen des Briefes, aber der lässt ihr sagen, er liebe sie rein und treu, und werde sie bis zum Tode lieben, obgleich der Vormund ältere Ansprüche habe. Wenn sie irgend ein Mittel wüsste, wodurch er ihr die Ehrlichkeit seiner Absichten beweisen könnte, so möchte sie ihn damit bekannt machen. Sir Positive berichtet alles treulich an Dorinda und bedauert Valentine um seiner unglücklichen Neigung willen. Diese Teilnahme kann Dorinda gar nicht verstehen. Sie findet Valentine unglaublich kühn; sie habe gehört, er wolle sie mit Gewalt gewinnen (tut tief gekränkt), aber Sir Positive möge ihm nur sagen, sie

1) vgl. Mol. ib. II, 5.
2) vgl. Mol. Cette lettre vous surprendra sans doute.

hätte aus sicherer Quelle die Nachricht, dass er ihr Haus von heute an bewachen wolle, um die erste Gelegenheit wahrzunehmen, sie zu entführen; sie verachte es, dass er sie überraschen wolle, und wenn er nicht Unglück über sich bringen wolle, solle er sich manches nicht zweimal sagen lassen.[1] Sir Positive soll auch ja alles so bestellen, damit Valentine merke, es komme ihr von Herzen.[2] Der Vormund, entzückt über Dorinda, überbringt die gewünschte Botschaft, aber, da Valentine nicht glauben will, dass sie ihn geschickt hat, bringt er den jungen Mann zu seinem Mündel. Nun verläuft die Szene genau wie bei Molière und Flecknoe; sie spricht wieder von den beiden, von denen sie den einen hasst und den andern liebt, und indem sie scheinbar Sir Positive umarmt, aber hinter seinem Rücken dem Valentine ihre Hand gibt, die er heftig küsst, und zugleich einen Brief, gibt sie das Versprechen, keinem andern zu gehören. Valentine verspricht, tief beglückt, dass sie innerhalb der nächsten 3 Tage von dem Anblick dessen, den sie hasst, befreit werden soll.[3] Sir Positive ist von Dorindas scheinbar für ihn selbst laut erklärter Liebe so hingerissen, dass er sie spätestens am nächsten Tage[4] heiraten will.

Am Abend wartet Dorinda auf der Strasse auf Valentine, der ihr geschrieben hat, er wolle sie sofort von aller Furcht befreien und sie heiraten, wenn sie

1) Wörtl. nach Mol. a. a. O. II, 12: Et si d'un Malheur il ne veut être cause, Qu'il ne fasse pas se dire deux fois une chose.

2) Wörtl. nach Mol. ib.

3) Wörtl nach Mol. II, 14.

4) vgl, Mol. II, 15.

sich ihm anvertrauen wolle. Da trifft sie auf Sir Positive, und dem redet sie vor, sie habe ihr Zimmer für die Nacht an Angelica abgetreten; denn ihre Schwester liebe Valentine. Sie sei nun ausser sich, dass er Dorinda versprochen habe, die Stadt zu verlassen und wolle am Abend von Dorindas Fenster in Dorindas Stimme noch einmal zu ihm sprechen und ihn veranlassen, in der Stadt zu bleiben,[1] kurz sie wolle seine Liebe zu Dorinda zu ihren Gunsten wenden.

Damit ist Sir Positive aber gar nicht einverstanden und will Angelica fortschicken, doch Dorinda will das lieber selbst tun, und der Vormund soll versprechen, dass er Angelica nicht ansprechen will, wenn sie vorübergeht. Er dreht also den Rücken nach ihrer Tür und freut sich schon, wie er am nächsten Tag seinen Bruder verhöhnen will.

Dorinda spricht scheinbar zu Angelica und schleicht dann leise vorbei. Als sie auf Valentine trifft, geht sie aber nicht eher weiter, als bis er ihr versprochen hat, dass früh am Morgen ihre Trauung stattfinden soll.[2] Bis dahin hält sie sich bei seiner Schwester auf. Sir Positive schickt der Gestalt, die er für Angelica hält, einen Justice of the peace nach, der das Haus, in das die Liebenden getreten sind, so lange bewachen soll, bis er seinen Bruder geholt habe.[3] Der Justice of the peace überbringt ihm und seinem Bruder dann ein Papier von Valentine, auf dem er sich verpflichtet, das Mädchen gleich zu heiraten; dieses will sich aber nicht

1) vgl. Mol. III, 2; z. T. wörtlich.
2) Wörtl. n. Mol. III, 3.
3) vgl. Mol. III, 5.

zeigen, bevor die Brüder durch ihre Unterschrift ihre Zustimmung gegeben haben. Sir Positive ist so recht schadenfroh, und da er glaubt, Valentine irre sich gleichfall in der Person und halte Angelica für Dorinda, gibt er sofort seine Zustimmung und veranlasst auch Freelove, ohne viel Besinnen dasselbe zu tun. Nun gibt sich Dorinda zu erkennen und begründet ihre Handlung damit, dass sie sagt, sie verdiene solch edles Herz wie das des Sir Positive nicht. Dieser ist natürlich sprachlos vor Überraschung, und als er noch sehen muss, dass Angeilca dem Freelove ein Eheversprechen gibt, macht sich seine Bitterkeit Luft in den Worten: „Miserable is he, that puts his trust in women".[1] Mit diesem Stücke wurde nichts Neues geboten. Nach einem Zwischenraum von 26 Jahren wieder die alte Geschichte, und hier folgt der Verfasser seiner Vorlage so genau, dass kaum Abweichungen zu konstatieren sind. Dem Publikum hat es damals aber auch nicht gefallen. Das Theatrical Dictionary[2] berichtet „acted with considerable succes." Wir können dem Verfasser mit gutem Recht jede Selbständigkeit absprechen. Er arbeitet genau nach Molière, den er z. T. wörtlich übersetzt; auch das goldne Kästchen führt er wieder ein. Er hat die damals ganz neue Ausgabe[3] von Molières Stück benutzt, wo Isabelle abweichend von der früheren Fassung hinter Sganarelle's Rücken ihrem Geliebten die Hand

---

1) vgl. Mol. III, 10. Malheureux qui se fie à femme après cela.

1) p. 169.

2) von 1734.

zum Kuss reicht. Dieser Handkuss fehlt in der Ausgabe von 1682.[1]

XVIII.

Love ad first Sight or The Wit of a Woman.

Ballad Opera by Joseph Yarrow. 1742.

Bei Boastwit, einem Landedelmann, ist Gayford, ein junger Dragonerleutnant, in Quartier, der aber mit der Tochter seines Wirtes, Aurelia, ausgenommen bei den Mahlzeiten, nicht sprechen darf, weil der Vater sie beständig bewacht. Einmal in einem günstigen Augenblick im Garten gelingt es ihm jedoch, ihr eine glühende Liebeserklärung zu machen, sie wird an der Antwort aber durch die Dazwischenkunft des Vaters gehindert. Sie beklagt sich nun bei ihm, Gayford mache ihr den Hof, ohne dass sie Veranlassung dazu gäbe, und Boastwit will ihn deswegen am liebsten gleich fortschicken, aber Aurelia rät ihm, er solle Gayfords Liebe nicht plötzlich entdecken, sondern möglichst wenig Notiz davon nehmen, bis er den Leutnant auf anständige Weise entfernen könnte. Boastwit hört aber nicht auf sie, sondern stellt den jungen Mann zur Rede. Dieser spricht offen mit ihm über seine Vermögensverhältnisse und seine Liebe zu Aurelia, die er aber jetzt für falsch halten muss. Der Vater zeigt sich wenig entgegenkommend; denn er möchte lieber einen reichen Schwiegersohn haben, und

1) vgl. d. Anm. bei Régnier: Molière Tom. 2 p. 410.

Gayford verspricht, ihm keinen weiteren Grund zur Beunruhigung zu geben. Aber dies Versprechen hält er scheinbar schlecht; denn Boastwit bringt ihm einen scheinbar von ihm geschriebenen Brief in Aurelias Handschrift als Abschrift zurück. Er beunruhigt sich aber wohl nicht sehr; denn er überfliegt nur den Anfang: „J expect you will be surpriz'd[1] . . . und den Schluss „Gayford" und lässt den erstaunten Mann mit seinem Brief allein, dessen Inhalt lautet: „I expect you will be surpriz'd at this Proceeding; in which, I confess' you may think me to blame: But if Love be what, 'tis feigned to be, from the Merit of a sincere Passion, there may be Hopes for the assiduous Gayford."[2]

Inzwischen gesteht Aurelia ihrer Vertrauten, wie sehr sie Gayford liebe, und ihr Vater selbst soll ihm sagen, wann und wo sie ihn erwarten will. Gayford's Diener bringt angeblich von einem Mr. Cocktrain Rebhühner und steckt dabei Aurelia einen Brief zu. Diese aber offenbart dem Vater sofort, Gayford habe ihr geschrieben, und der Bote sei dessen verkleideter Diener. Letzterem trägt sie auf, seinem Herrn zu sagen, er täusche sich in ihr, sie sei nicht die, für die er sie hielte. Boastwit freut sich über seine gute Tochter und gibt seiner Freude dadurch Ausdruck, dass er ihr die Dokumente ihres Vermögens in eigene Verwahrung gibt, worauf sie dem Vater mitteilt, Gayford habe ihr die Nachricht zukommen lassen, er werde sie am Abend

---

1) vgl. Molière II, 8: Cette lettre vous surprendra sans doute.

2) Akt I p. 19.

mit Hilfe von ein oder zwei Freunden vom Wohnzimmerfenster aus entführen; aber der Vater möge ihm nur sagen, wenn er das versuche, werde man ihm schon entgegen zu treten wissen. Boastwit richtet alles genau aus, aber der junge Mann tut ihm doch leid; darum setzt er scherzend hinzu, ob er seiner Tochter bestellen solle, Gayford werde pünktlich sein? Worauf dieser ihn zu antworten bittet: er habe bis dahin ihre Handlungsweise falsch beurteilt, nun sei er aber bekehrt und werde sich ihre Ermahnung merken. Und am Abend kommt er und entführt sie. Sie werden getraut und erlangen auch Boastwits Verzeihung, der zugeben muss, dass er überlistet ist.

Durch dies Stück klingt wieder ein frischerer Ton. „A Ballad Opera" nennt es das Titelblatt. Neu hinzugesetzt sind 21 kleine eingelegte Lieder, die nach bekannten Melodien gesungen werden. Das englische Theater hatte inzwischen neue Einflüsse durch die Oper erfahren. Ein selbständiger Versuch durch Henry Purcell (1658—95), eine englische Oper zu schaffen, scheiterte an dem frühen Tode des Komponisten. Mit Händel (1685—1759), Buononcini (1660—1750) beginnt die englische Oper. Vielfach wurden Balladen zu Opern zusammengestellt. Das hat nur insofern Bedeutung, als es Anregung zu den ballad-operas gab, aus denen sich die englische Oper entwickelte.[1]

---

1) The stringing of ballads does not deserve serious consideration in itself, but in England it gave rise to the school of ballad-opera, from which nearly all later attempts at English opera stem. Cyclopaedia XIII p. 392.

Als Zeitgenosse dieser bedeutenden Komponisten versuchte Yarrow sich auch mit einer ballad-opera. Er war Schauspieler im Yorktheater und hatte die Rolle des Boastwit für sich selbst bestimmt.[2] Mit allen Bühnenwirkungen war er natürlich gründlich vertraut und kannte die zeitgenössische dramatische Literatur z. T. wörtlich. Seine musikalische Leistung geht nur soweit, als er für einige schon bestehende Melodien, die über den einzelnen Arien angegeben sind, ein neues Libretto schreibt — mit einer Ausnahme, überschrieben: A New Tune. Das Stück passt für die Zeit seiner Abfassung. Man hörte von Krieg und Kriegsgeschrei. Der allmächtige Walpole war gestürzt, in England waren Aufstände, seit 1739 tobte der Kampf mit Spanien, und bald sollte die Bewegung in Schottland für Charles Edward beginnen.

Nun führt uns der Dichter in ein Haus, das mit Einquartierung belegt ist. Nicht mehr aus rein selbstsüchtigen Gründen widersetzt der Vater sich hier dem Freier; der ist nur ein armer Leutnant und der Vater meint, seine Tochter könne andre Ansprüche machen. Gayford, als gentleman, hält wirklich sein Versprechen, ihm durch Liebeswerben weiter keine Beunruhigung zu geben, aber Aurelia lässt nicht von ihm. Sie schickt ihm dreimal eine Botschaft, zweimal durch den Vater und einmal durch den Diener. Ihr Vater muss ihm auch, wie wir es schon in andern hierher gehörigen Stücken gesehen haben, einen Brief bringen, der hier aber offen und in Aurelias Handschrift geschrieben ist,

---

2) vgl. Baker a. a. O. unter Yarrow.

und es kommt uns recht unwahrscheinlich vor, dass der Vater nur den Anfang und das Ende gelesen haben soll. Die zweite Botschaft muss der Diener Gayfords übernehmen, dem gegenüber sie sich ähnlich äussert wie Mrs. Fitzdottrel zu Pug.[1] Woher Yarrow die einzelnen Anregungen nahm, lässt sich nicht mehr feststellen. Am Schluss: „he has been so bold as to send me word" können wir einen Anklang an Molière:[2] „j'ai su que ce traitre d'amant" feststellen, und die genaue Bestimmung des Ortes, das Fenster und das Gartentor mit der Drohung, wenn er käme „he shan't fail to be met with" lehnt sich an Susannah Centlivres „Busy Body": „he shall find a warm reception" an. Eine Ähnlichkeit der beiden Stücke in diesem Punkt bestätigt auch Baker[1] unter Love at First Sight. Boastwits Prahlen mit seiner unfehlbaren Klugheit, das ja schon im Namen ausgedrückt liegt, entspricht Gonzagas Grosssprecherei in Marstons Fawn.

So hat Yarrow von allen etwas genommen und daraus wieder etwas Neues gemacht, das aber an sich keinen besonderen Wert hat. Das Stück ist auch nur im Yorktheater gespielt worden.

---

1) vgl. The Devil is an Ass p. 21.
2) Ecole des Maris. II, 9.
1) a. a. O.

XVIII.

The School for Guardians

by Arthur Murphy. 1767.

Oldcastle und Lovibond sind die Vormünder von Mary Ann und Harriet. Oldcastle hat sein Mündel streng gehalten, dagegen hat Lovibond, der 10 Jahre jünger ist als Oldcastle, Harriet die Welt gezeigt und will sie später heiraten. Der junge Belford liebt Harriet und sie ihn; aber der Vormund hat ihr in Aussicht gestellt, er selbst werde sie am folgenden Tage heiraten. Da ergreift sie die Initiative, den Geliebten von ihrer Liebe und ihrer demnächstigen verhassten Heirat zu benachrichtigen. Sie beklagt sich unter Tränen bei Lovibond über Belfords Benehmen. Wenn der Vormund fort sei, klopfe er an ihre Türen und Fenster und brächte sie bei den Nachbarn in Verruf; sie hasse ihn, und Lovibond möge ihm sagen, sie würde ihn doch nicht hereinlassen, wenn er auch unter ihr Fenster käme; er sei zwar jung und schön, aber das mache keinen Eindruck auf sie. Lovibond sei wie ein Vater zu ihr gewesen, und sie betrachte ihn auch noch als solchen und hielte es für unmöglich, leichtfertige junge Leute zu lieben, wenn sie es beim Vormund so viel besser hätte; und wenn Belford in Lovibond's Abwesenheit käme, so würde all seine Überredung sie nicht veranlassen, ihn einzulassen.

Lovibond richtet alles so aus, setzt aber von sich aus noch hinzu, Harriet habe seine heissen Blicke wohl verstanden, sie könne jeden Liebesseufzer deuten; sie hätte ihm längst ihre Entrüstung ausgesprochen, wenn

es ihr nicht an einem geeigneten Boten gefehlt hätte. Belford verspricht, sie nicht weiter zu belästigen, und nun ist Lovibond so sicher in seinem künftigen Besitz Harriets, dass er sagt: wenn Belford in seiner Abwesenheit auch die Mauer erklettern würde, um mit Harriet davon zu laufen, sie würde doch an ihm, Lovibond, festhalten; und wenn Belford noch so oft zu ihrem Hause käme, sie würde vom Fenster aus doch nicht mit ihm sprechen oder einen Fluchtplan verabreden.

Belford lässt ihr sagen, er werde keine Zeit verlieren, und sie solle keine Ursache wieder haben, sich über ihn zu beklagen.

Lovibond spricht zu Harriet sehr befriedigt von seiner Unterredung mit Belford; aber Harriet hat schon wieder neue Klagen vorzubringen. Belford habe eine kleine Schachtel mit einem Brief in ihr Fenster geworfen und sei fortgewesen, ehe sie sie habe zurückwerfen können.[1] Aus Furcht vor böser Nachrede habe sie sie aber nicht auf die Strasse werfen mögen. Lovibond erbietet sich gleich selbst als Boten, öffnet den Brief auf Harriets Bitten aber nicht.[2] Nach Kenntnisnahme des Briefes lässt Belford ihr sagen, er unterwürfe sich ihren Plänen. Als er kommt, um mit Harriet zu entfliehen, überrascht sie Lovibond. Das Mädchen versteckt den Geliebten in ihrem Zimmer und sagt, Mary Ann wäre drin, er möchte schnell Oldcastle

---

1) vgl. Molière: Ecole des Maris II, 5; Flecknoe: Dam. à la Mode p. 38; Miller: The Man of Taste p. 85.

2) vgl. Molière: Ecole des Maris II, 5; Flecknoe: Dam. à la Mode p. 39; Miller: The Man of Taste p. 86.

holen. Während Lovibond fort ist, entfliehen die beiden in Belfords Haus, wohin sich auch Mary Ann und ihr Entführer Brumpton begeben. Diesen hat ihr der Vormund, scheinbar, damit er sich entschuldige, selbst zugeführt. Nun wird in Belfords Haus ein Vertrag aufgesetzt, den die beiden Vormünder unterschreiben, beide in dem Gedanken, es handle sich um das Mündel des anderen. Danach kommt alles ans Licht, und die Mädchen erlangen Verzeihung.

In diesem Stück sind drei Molièresché Dramen[1] verarbeitet; aber das, was Molière mit seinen Komödien wollte, entbehren wir hier ganz; ein Problem wird nicht gelöst. Zwei Brüder haben zwei Mädchen auf verschiedene Weise erzogen, wollen beide ihr Mündel heiraten, und keinem gelingt es. Die verschiedene Erziehungsweise bewirkt dasselbe Resultat. Diese Schwäche des Stückes hat man auch schon zur Zeit der Abfassung empfunden. Der Theatrical Dictionary[2] sagt: „This comedy lingered on the stage for six nights and then was laid aside."

Der Verfasser hat, ebenso wie Fielding in seinem Miser und Mock Doctor, im Gegensatz zu andern Molière-Plagiatoren hier englische Namen eingesetzt; im Text lehnt er sich oft recht genau an Molière an, wie: „she would have acquainted you long ago but she wanted a proper person to convey her sentiments to you", gegen: „elle vous eût plus tôt fait savoir sa

1) l'Ecole des Maris, l'Etourdie, l'Ecole des Femmes.

2) p. 267.

pensée, si son coeur avait eu, dans son émotion, à qui pouvoir donner cette commission."

Die Tatsache, dass Harriet weint, als sie ihre Klage vorbringt, erinnert an denselben Vorgang im Decamerone und in Love at First Sight. Eine Abweichung von den übrigen Behandlungen liegt darin, dass sie sich gleich über Tätlichkeiten beklagt; die glühenden Blicke setzt erst der Bote hinzu, ebenso erfindet er erst den Plan, die Mauer zu erklettern. Die Einführung des Briefes geschieht wieder nach Molière, und auch darin, dass Lovibond ihn nicht lesen soll, folgt der Verfasser der französischen Quelle.

Der Verfasser, Arthur Murphy, war in seiner Jugend 6 Jahre lang auf dem englischen College in St. Omer in Frankreich, und hier ist er wohl zu seinem Stück angeregt worden.

Love finds the Way

by Thomas Hull 1777

oder nach dem Theatrical Dictionary.[1] Love will find out the Way. Comic Opera. The songs only printed. An indifferent piece. Baker[2] sagt: This was a mere abridgement of the School for Guardians with songs and had little success.

Von dieser komischen Oper sind „nach der Sitte der Zeit"[3] nur die Lieder gedruckt; ich habe den vollen

1) p. 152/3.
2) a. a. O. unter Love finds the Way.
3) Lee: D. N. B. X. p. 196.

Text also nicht einsehen können; aber eine Kürzung von Murphys Werk muss „an indifferent piece" gewesen sein, und damit klingt unser Motiv aus. Die erste, reine Melodie ist mit mehr oder weniger Verzierungen, als leiser Unterton bei uns angeklungen, bis sie ausklingt in einem von Nebentönen fast verdeckten Sang, in dem ein ungeschultes Ohr die Melodie kaum noch zu erkennen vermag.

Was wäre aus unserm Motiv geworden, wenn das ganze neunzehnte Jahrhundert sich noch daran versucht hätte? Als Oper wohl nichts; denn die englische Oper ist immer noch eine Nachahmung „of the good, that has gone before" und in bezug auf die Opern: „there is no limit to the poorness of their quality." [1] Die übrige Bühnenliteratur ist recht seicht und hat nichts Bedeutendes geschaffen. „Eine magere Nachlese von Blankversdramen am Anfang, handwerksmässige, ausschliesslich auf Wirkung berechnete Mache und Umarbeitung fremder Stücke, Vorherrschaft der Travestie (burlesque) und des Melodramas, Neubelebung des Familienstücks und des Singspiels um die Mitte, Rückkehr zum Leben gegen das Ende — das ist in den Hauptzügen die Geschichte der englischen Bühnenliteratur in unserer Epoche." [2]

Erst in den letzten 20 Jahren durch Jones, Pinero und Shaw ist die Bühne ihrem „eigentlichen Berufe, der Spiegelung des Lebens", [3] wiedergegeben. Die

1) Cyclopaedia XIII. p. 376.
2) Kellner a. a. O., p. 26.
3) Kellner a. a. O., p. 33.

Behandlung und Entwicklung grosser sittlicher Probleme fehlte bis zu Ibsens Einfluss völlig, und im allgemeinen findet noch heute der manager eines englischen Theaters weniger Beifall selbst bei dem gebildeteren Publikum mit solchen ernsten Darbietungen, als mit einem Rühr- und Schauerstück, das im Verlaufe von drei Stunden den Zuschauer durch alle Phasen menschlicher Affekte führt. Einem talentvollen Künstler, der grade den Ehebruch einer Frau psychologisch in der feinsten Weise entwickeln kann, ist die englische Bühne und das englische Publikum wenig günstig. Im allgemeinen stellt man keine grossen Ansprüche an die Tiefe, sondern an glänzende Kostümierung und Dekoration und packende Lichteffekte, die ausreichend sind, um die Armseligkeit des Inhalts zu verdecken.

Ergebnis und Schluss.

Die vorliegende Arbeit will eine Gesamtdarstellung der Dramen geben, in denen Dec. III, 3 benutzt worden ist. Im allgemeinen bieten sie uns kein erfreuliches Bild; die meisten stehen unter der Mittelmässigkeit, und ein jedes enthält eine Menge von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen, wie es durch die nur schwache Begabung der meisten Verfasser bedingt war.

Literatur.

I. Texte.

Boccaccio, Giov.: Il Decamerone novamente corretto con tre novelle aggiunte, s. a. et l. Sign. des Brit. Museums, 671 e. 7.

Centlivre, Susannah: cf. The London Stage.

Flecknoe, Rich.: The Damoiselles à la Mode. London. 1667.

Jonson, Ben: The Works of Ben Jonson by Barry Cornwall. London. 1838.

Jonson
Fletcher
Middleton } The Widow. London. 1652.

Fane, Francis: Love in the Dark, or the Man of Bus'ness. London. 1675.

Hull, Thomas: Love finds the Way. London. 1777.

Halliwell, J. O.: The Works of John Marston. London. 1856. 3 vols.

Miller, John: The Man of Taste. London. 1735.

Murphy, Arthur: The School for Guardians. London. 1735.

Molière: cf. Régnier.

Otway, Thomas: The Soldier's Fortune. London 1681.

Régnier: Les grands écrivains de la France. Molière. Tom. 2. Paris. 1875.

Rhodes: Floras Vagaries. London. 1670.
Shakspere, William: The Works in 9 vols. vol. 3rd. London. 1866.
Sedley, Charles: The Mulberry Gaarden. 1668. London.
Stage, The London. 1824—27. London.
Wycherley, William: Love in a Wood or St. James's Park. London 1672.
Ders.: The Country-Wife. London 1675.
Ders.: The Gentleman Dancing-Master. London 1693.
Yarrow, Joseph: Love at first Sight or The Wit of a Woman. York. 1742.

II. Literarische Hülfsmittel.

Anglia: Bd. XVII. und XXIX.
Allibone, S. Austin: A Critical Dictionary of English Literature. 3 vols. London. 1870.
Archiv, Herrigs: Bd. 56. 60. Elberfeld. 1846.
Baker: Biographia Dramatica. London. 1792 und 1812. 4 vols.
Barker, J.: The Drama Recorded. London. 1814.
Breymann: Münch. Beiträge zur rom. und engl. Philologie herausgegeb. von H. Breymann und J. Schick. Erlangen und Leipzig. Heft 11, 29, 33.
Brink und Scherer: Quellen und Forschungen. Strassburg. 1892. Bd. 70. Koeppel: Studien zur Geschichte der ital. Novelle.
Cyclopaedia, New International. N. Y. 1903.
Dictionary, A New Theatrical. London. 1792.
Dictionary of National Biography, s. Lee.

Downes, John: Roscius Anglicanus or an Historical Review of the Stage. London. 1708.

Engel, Ed.: Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. Auflage. Leipzig. 1906.

Fischer, R.: Thomas Middleton in: Festschrift zum VIII. allgem. dtsch. Neuphilologentag in Wien. 1898.

Fleay, Frederick Gard: Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642. London. 1891. 2 vols.

Fritsche: Molièrestudien. Danzig. 1868.

Genest, John: Some Account of the English Stage. London. 1832.

Gosse, E.: A Short History of Modern English Literature. London. 1895.

Grisy, R. A. de: Etude sur T. Otway. Paris, Caen. 1868.

Halliwell, J. O.: Dictionary of Old English Plays. London. 1860.

Hazlitt, Will.: A View of the English Stage. London. 1846.

Hazlitt, W. C.: A Manuel for the Collector and Amateur of Old English Plays. London. 1892.

Hazlitt, W. C.: Handbook to the Popular, Poetical and Dramatical Literature of Great Britain. London. 1867.

Hettner, Herm.: Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. 3 Teile. Erster Teil: Die englische Literatur v. 1660—1770. 5. Aufl. v. Brandl. Braunschweig. 1894.

Hume, Martin: Spanish Influence on English Literature. London 1905.

Johnson, Samuel: The Lives of the Most Eminent English Poets. 4 vols. London 1783.

Jakob, Giles: The Poetical Register. London. 1719/20.

Kellner, Leon: Die Englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria. 1909.

Klein, Julius Leopold: Geschichte des Dramas. Leipzig 1865—86.

Klette, J.: W. Wycherleys Leben mit besonderer Berücksichtigung Wycherleys als Plagiator Molières. Münster. 1883.

Koeppel, Emil: Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's John Marston's und Beaumont's u. Beaumont's u. Fletchers in Münch. Beitr. 11. 1895.

Körting, Gustav: Grundriss der Geschichte der engl. Literatur. 4. Aufl. Münster. 1905.

Krause, Hugo: Wycherley und seine französischen Quellen. Diss. Halle. 1883.

Landau, Marcus: Die Quellen des Decamerone. Wien. 1869.

Langbaine, Gerard: The Lives and the Characters of the English Dramatick Poets. London. 1699.

Ders.: An Account of the English Dramatick Poets. Oxford. 1691. 4 vols.

Lee, Sidney: Dictionary of National Biographie. London 1909.

Lewes, G. H.: The Spanish Drama. London 1846.

Lindner, Felix: Henry Fielding's dramatische Werke. Leipzig u. Dresden. 1895.

Lowndes, Will. Thomas: The Bibliographer's Manual. London. 1857—64.

Macaulay, Thomas Babington: Critical and Historical

Essays contributed to the Edingburgh Review. London. 1850.

Mahrenholtz vgl. Archiv f. neuere Spr. Bd. 60.

Manni, Domenica Maria: Istoria del Decamerone: Firenze 1742,

Meissner, Herm.: Die Quellen zu Shakspere's „Was ihr wollt". Prgr. v. Lyck. 1895.

Pepys, Samuel: Diary and Correspondence. London 1906.

Plückhahn, Edm.: Sir Charles Sedleys The Mulberry Garden und Bellamira or the Mistriss Diss. Rostock 1904.

Quaas, Curt: William Wycherley. Diss. Rostock 1907.

Rapp, Carl Moritz: Studien über das engl. Theater. Abt. 1, 2. Tübingen 1862.

Records Theatrical. London 1756.

Roscius Anglicanus vgl. Downes.

Schlegel, Aug. Wilh. v.: Über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809—11. 3 vols.

Studien, Englische. Bd. 1, 16, 21. Heilbronn 1877.

Ticknor, George: Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Leipzig 1852. 2 vols.

Ward, Ad. William: A History of the English Dramatic Literature. London 1899. 3 vols. 2. Aufl.

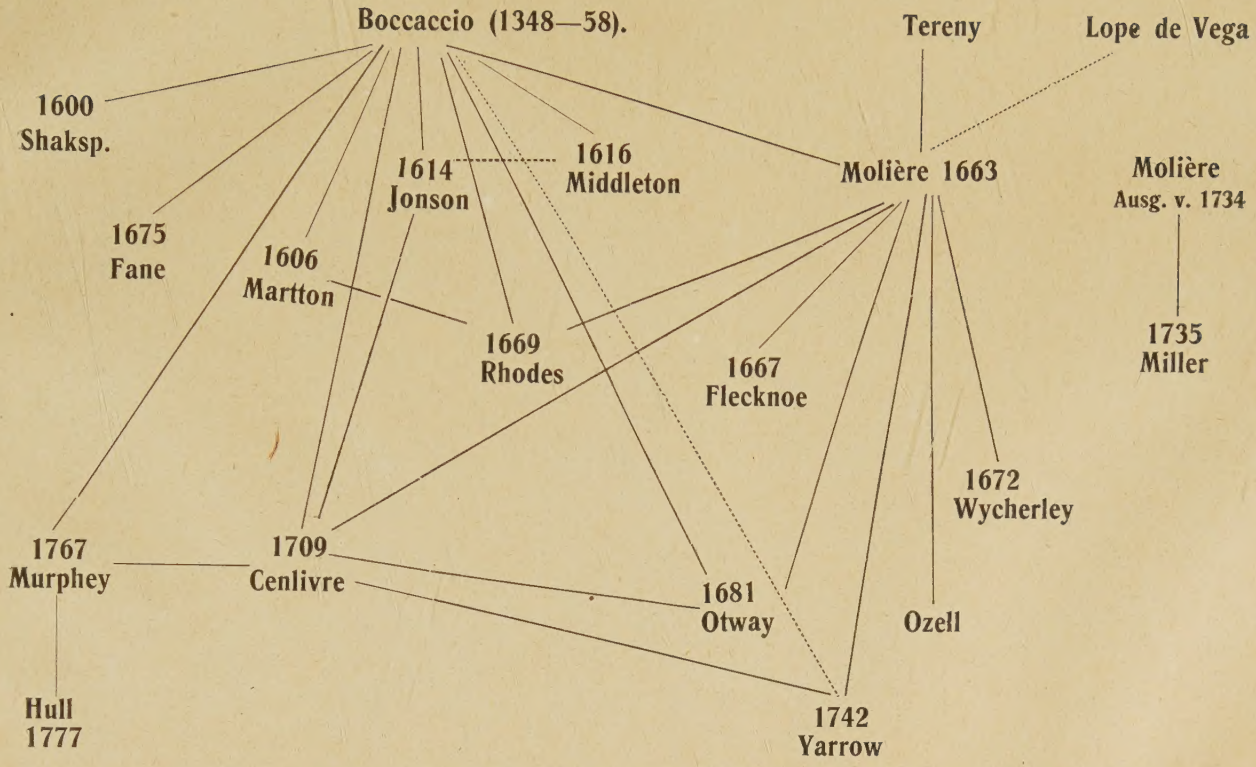
Whiteford, R. N.: The Drama of the Restoration Period. Crawfordville. Indiana 1893.

Wülcker, Rich. Paul: Geschichte der englischen Literatur. Leipz. u. Wien 1906. 2 Bde. 2. Aufl.

Weiss, Kurt: Richard Brinsley Sheridan als Lustspieldichter. Diss. Leipzig 1888.

Lebenslauf.

Ich, Martha Brunnemann, evangel. Konfession, bin geboren am 19. Oktober 1882 zu Kadow als Tochter des Gutsbesitzers Ernst Brunnemann. Bis zu meinem 11. Jahre wurde ich im Hause unterrichtet, besuchte dann je 3 Jahre die höheren Töchterschulen von Frl. v. Lewinski in Schwerin und von Frl. J. und A. Koepcke in Rostock. Im Jahre 1901 bestand ich nach 2jähriger Vorbereitung das Lehrerinnenexamen und übte meinen Beruf aus bis Ostern 1906. Die Zeit von Ostern 1906 bis zum Herbst 1907 gehörte der Vorbereitung auf das humanistische Abitur, das ich im September 1907 in Doberan bestand. Dann studierte ich 4 Semester in Rostock, die übrigen 2 in München. Die Ferien verbrachte ich je einmal in London und Paris. Ich besuchte die Vorlesungen bezw. Seminarien und Übungen der folgenden Herren Professoren und Dozenten: Bloch, Erhardt, Kolbe, Lindner, Zenker Breymann†, Döberl, Jordan, Muncker, Schick, Sieper, Streitberg, Wilhelm, der Lektoren Simon und Wells.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu bleibendem Danke verpflichtet. Besonders dankbar bin ich aber Herrn Professor Dr. Lindner, der mich zu der vorliegenden Arbeit angeregt und mir während der Anfertigung derselben stets in der liebenswürdigsten Weise ratend und fördernd zur Seite gestanden hat.

Abteilungs-Tabelle.